William Blake's
psychologische Darstellung der Imagination
(Studien über den Begriff der Imagination)

Inaugural-Dissertation
zur Erlangung der Doktorwürde
der Philosophischen Fakultät der
Philipps-Universität zu Marburg

vorgelegt von

Elly Rixecker
aus Clarenthal/Saar.

Marburg-Lahn 1939
Druckerei Hermann Bauer

Als Dissertation angenommen am: 30. Nov. 1938.
Berichterstatter: Prof. Dr. M. Deutschbein.
Tag der mündlichen Prüfung: 30. Nov. 1938.

Gedruckt mit Genehmigung der Fakultät.

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Meinen Eltern
in aufrichtiger Dankbarkeit
gewidmet!

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41547922_0045

Literaturverzeichnis.

A) Poetry and Prose of William Blake! Edited by Geoffrey Keynes. Complete in one volume. 1927. The Nonesuch Press.

„The Engraved Designs of W. Blake!" By Laurence Binyon. Ernest Benn, Ltd. London 1926.

Catalogue „Blake Centenary Exhibition". Burlington Fine Arts Club. London 1927.

B) Jakob Boehmes sämtliche Werke. Herausgeg. von K. W. Schiebler. 7 Bde. Leipzig 1831—47.

Jakob Boehme. Theosophische Schriften. Amsterdam & Frankfurt. 1698.

C) Swedenborg. New Jerusalem Tracts I. Boston 1830.

Bücher und Schriften über Blake.

Bagdasarianz, Waldemar: William Blake. Versuch einer Entwicklungsgeschichte des Mystikers. Schweizer anglist. Arbeiten. 2. Bd, Zürich & Leipzig.

Berger, Pierre: William Blake. Poet and Mystic. Anthorized translation from the French by D. H. Conner. London 1914.

Damon, S. Foster: William Blake, his Philosophy and Symbols. Constable and Co. Ltd. London, Bombay, Sidney 1924.

Fehr, Bernhard: W. Blake und die Kabbala. Engl. Studien. Bd. 54. p. 139 ff.

Gardner, Charles: Vision and Vesture. A Study of W. Blake in Modern Thought. 1916. London and Toronto. I. M. Dent & Sons. Ltd.

Hamblen, Emily S.: On the Minor Prophecies of W. Blake. London and Toronto. I. M. Dent & Sons. Ltd. 1930.

Hearn, Lafcadio: Interpretations of Literature. Vol. I. p. 51 ff. London, William Heinemann. 1922.

Kaßner, Rud.: Die Mystik, die Künstler und das Leben. Leipzig 1900. Verlag Eugen Diederichs.

Knoblauch, A.: Will. Blake. Ein Umriß seines Lebens und seiner Gesichte. Furche Kunstverlag. Berlin 1925.

Murray, I. Middleton: William Blake. Jon. Cape. London 1933.

Plowman, M.: An Introduction to the Study of Blake. London & Toronto. I. M. Dent. Ltd. 1927.

Richter, H: William Blake. Straßburg, Edit. Heitz. 1906.

Swinburne, A. Ch.: William Blake, a Critical Essay. London, W. Heinemann. Ltd. 1925.

Symons, Arthur: William Blake. London, Archibald Constable & Co. Ltd. 1907.

Wallis, I. P. R.: William Blake. The Cambridge History of Engl. Literature. vol. XI.

Walter, Jakob: William Blake's Nachleben in der engl. Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts. Diss. Zürich. 1927.

White, Helen C.: The Mysticism of William Blake. Wisconsin Studies in Language and Literature. Madison. 1927. Nr. 23.

Yeats, W. B.: William Blake and the Imagination. William Blake and his Illustrations to „The Divine Comedy". = Ideas of Good and Evil. Macmillian and Co. Ltd. London 1924.

— — „The Visionary Art of William Blake."

The Edinburgh Review. 1906. Nr. 203. Art. VII.

Ueber J. Boehme.

Baader, Frz. V.: Privatvorlesung über die Schrift Boehmes „Von der Gnadenwahl". 1897.

Frankenberg, Abr. V.: De Vita et scriptis J. B. Bd. V.

Hankamer, P.: Jakob Boehme. Gestalt und Gestaltung. Bonn 1924.

Struck: Der Einfluß Boehmes auf die engl. Literatur des 17. Jahrhunderts. Berlin 1936.

Sonstige Literatur und benutzte Textausgaben.

Deutschbein, M.: Das Wesen des Romantischen. Cöthen 1921.

— — Romantisch und Romanesk. Britannica. p. 218 ff. Leipzig 1929.

Jaensch, E.: Ueber den Aufbau der Wahrnehmungswelt. Leipzig 1923.

— — Die Fortbildung der Eidetik. Berlin. 1930.

— — Ueber das künstlerische Erleben der Welt. Festschr. für Heinr. Wölfflin.

Hensel, G.: Das Optische bei Wordsworth. Ein Beitrag zur Psychologie des dichterischen Schaffens. Diss. Marburg 1930.

Schumacher, E.: Einheit und Totalität bei Wordsworth. Diss. Marburg 1930.

Wechssler, E.: Esprit und Geist. Versuch einer Wesenskunde des Deutschen und des Franzosen. Bielefeld u. Leipzig, Velhagen und Klasing. 1927.

Schopenhauer, E.: Versuch über das Geistersehen. Werke. Globus Verlag. Bd. IV. p. 208—86.

Schleiermacher: Monologen. Eine Neujahrsgabe. Berlin, Verlag G. Reiner. 1860.

— — Reden. Ausg. von Rud. Otto.

Schlegel, A. W.: Vorlesungen. Deutsche Literaturdenkmäler des 18.—19. Jahrhunderts. Bd. 17.

Fahrenkrog, L.: Pantheismus und Dualismus. Ersch. Irminsul Schriftenreihe. Heft 37. 1929.

Otto, R.: West-Oestliche Mystik. Gotha 1929.

Wordsworth, W.: Poetical Works, Oxford Edition. Ldn. 1916.

— — The Prelude, ed. by E. de Selincourt. Oxf. Univers. Press. 1908.

Shelley, P. B.: Revolt of Islam. Poetical Works. ed. by Th. Hutchinson. London 1908.

Coleridge, S. T.: The Complete Works, ed. by Ernest Hartley Coleridge. Vol. I. Poems. Oxford Clarendon Press.

Chaucer, G.: The Complete Works. ed. by W. W. Skeat. London 1933.

Glenn, Hughes: Imagism and the Imagists. 1931. Stanford Univers. Press.

Pinder, W.: Das Problem der Generation in der Kunstgeschichte Europas. Berlin 1928.

Hamann, Rich.: Geschichte der Kunst. Berlin 1935. (Knaur.)

Richards, I. A.: Coleridge on Imagination. London 1934. Kegan Paul, Trench, Trubner & Co. Ltd.

Verzeichnis im Text vorkommender Abkürzungen.

D. A. = Visions of the Daughters of Albion.
D. C. = Descriptive Catalogue, etc.
E. G. = Everlasting Gospel.
S. E. = Songs of Experience.
S. I. = Songs of Innocence.
Gh. A. = The Gost of Abel.
H. H. = The Marriage of Heaven and Hell.
Jer. = Jerusalem.
Let. = Letters.
M. = Milton.
Marg. = Marginalia.
M. P. = Miscellaneaus Poems.
N. R. = There is no Natural Religion.
Rel. = All Religions are One.
Thel = The Book of Thel.
I. Uriz. = The First Book of Urizen.
Vala = Vala, or the Four Zoas.

A. T. = Altes Testament.
H. C. R. = Crabb Robinson.
W. d. R. = Deutschbein, Wesen des Romantischen.
A. B. = Anschauungsbild (er).
V. B. = Vorstellungsbild (er).

Inhaltsübersicht.

Seite

A) Vorwort 1

B) Einleitung 3

Teil I: Der Begriff der „imagination", allgemein gesehen 6

a) Verschiedene Definitionen der Imagination.
b) Imagination in der produktiven und in der reproduktiven Romantik.
c) Primäre und sekundäre Imagination.
d) Imagination und Fancy.
e) Wahrtraum und Traum.

Teil II: Imagination und Eidetisches Phänomen 17

a) Das Eidetische Phänomen die physisch-psychische Grundlage der Imagination.
b) Blake als Eidetiker.
c) Das „Dritte Reich" und die „Innocence".

Teil III: Integration und Imagination 25

a) Imagination, eine integrierte, anschauungsbildhafte Schau.
b) „Mind's Eye" und „Inward Eye" in der Imagination.
c) Liebe, eine Voraussetzung der Imagination.

Teil IV: Das Image in Blake's Kunst 30

a) Das Image, ein Werkzeug der Imagination.
b) Historische Entwicklung des Image.
c) Blake's Image-Kunst.

Teil V: Blake's Kosmogonie 39

a) Die Lehre von den vier Zoas.
b) Der Mythos vom „Fall".
c) Der „Fall" eine Auflösung innermenschlicher Integration.

Teil VI: Imagination in der Lebenskunst 49

a) Der „Fall" in die „Experience", ein notwendiger „State" im Menschenleben.
b) Zeit und Ewigkeit.
c) Ich und Selbheit, die beiden Pole Blakescher Ethik.
d) Das Evangelium von den „States".

Teil VIII: Blake's Dichtkunst und Malerei 64

a) Die geistige Grundlage seiner Kunstauffassung.
b) Die vierfache Erlebnisweise des Menschen.
c) Kurze Charakteristik der Blakeschen „Poetry" an Hand des „Tyger".
d) Blake's Malerei.

Schluß. Blake's künstlerische Entwicklung im Spiegel seiner Kunst 74

A) Vorwort.

Der Dichter, Maler, Mystiker, Philosoph und Psychologe William Blake ist eine der eigenartigsten Erscheinungen der Literatur-, Kunst- und Geistesgeschichte des Abendlandes. Sein Lebenswerk, das in einer Reihe lyrischer Gedichte, einer Menge didaktischer und symbolischer Epen philosophischen Inhaltes und einer bedeutenden Anzahl von Kupferstichen, Aquarellen und Oelbildern gipfelt, hat die Literatur- und Kunstkritik bis auf den heutigen Tag vor eine große und schwere, schier unermeßliche Aufgabe gestellt. Denn nicht nur das Verständnis des tiefsten Sinnes seiner Visionen bereitet der Nachwelt Schwierigkeiten, sondern auch die Erfassung ihrer gesamten Inhaltsbreite. Von Buch zu Buch, von Bild zu Bild tauchen neue Begriffe auf, über deren jeden sich dicke Bände schreiben ließen.

Ich erinnere nur beispielsweise an Blake's Anschauung von der Sünde und dem Bösen als einem bloßen „state" oder an seine Ethik der „energy", die in ihrer ganzen Schärfe nur der Ethik Nietzsches vergleichbar ist; oder ich brauche nur das Problem der „Self-Annihilation" zu erwähnen, und jeder, der sich einmal mit Blake beschäftigt hat, weiß, wie sehr sich die Kritiker bisher um eine endgültige Klärung bemüht haben.

Der Zentralbegriff seiner Dichtung und Malerei jedoch, sowie seiner gesamten Philosophie und Lebensauffassung, ist und bleibt die „imagination".

In vorliegender Arbeit habe ich versucht, den Begriff der Imagination zunächst kurz in seiner zeitlichen Entwicklung sowie im Spiegel verschiedener Kritiken darzulegen, um dann zu dem Begriffe in der spezifisch Blake'schen Bedeutung zu kommen. Und zwar ging ich dabei aus von einem Worte M. Deutschbeins:

> „Ungeklärt ist noch die Frage nach dem psychologischen Charakter der Imagination; zweifellos stellt sie eine ganz eigenartige Verschmelzung von primären psychologischen Vorgängen dar; die Imagination ist offenbar das Produkt von Anschauen und Fühlen; die verwandte intellektuelle Anschauung beruht auf einer Einheit von Denken und Anschauen." [1, 2]

---

1) Deutschbein: W. d. R. p. 21.

2) Zur genauen Orientierung über den Begriff der „Imagination" im Allgemeinen verweise ich auf: M. Deutschbein: „Das Wesen des Romantischen" und I. A. Richards: „Coleridge on Imagination".

Im Kern von Blake's prophetischen Schriften, und zwar in seiner Lehre von den vier Grundkräften menschlichen Seins, den vier Zoas, sehe ich die psychologische Deutung seiner eigenen Imagination. Daß auch dabei ich auf die Grundzüge seiner Lebens- und Kunstphilosophie eingehen mußte, liegt in der engen Koppelung dieser Zoenlehre mit seiner gesamten Weltanschauung begründet.

Die technische Eigenart seiner Kunst konnte ich nur ganz kurz streifen; ihr gebührt jedoch eine eingehendere Würdigung, als sie hier auf beschränktem Raume gegeben werden könnte.

Die Anregung zu dieser Arbeit verdanke ich den Vorlesungen und Seminaren meiner Lehrer, der Herren Prof. Dr. M. Deutschbein und Prof. Dr. E. Jaensch.

B) Einleitung.

Englische Romantik und „imagination", das sind zwei Begriffe, die untrennbar miteinander verknüpft sind. Wer die englische Romantik kennt, der ist auch auf das Problem der Imagination gestoßen — und wen jemals das Wort Imagination beschäftigt hat, der konnte nicht an der Romantik vorbeigehen.

Daß jedoch auch der englische Dichter-Mystiker William Blake mit diesem Begriffe in engstem Zusammenhange steht, ja, daß er sogar als d e r Philosoph und d e r Deuter der Imagination aufgetreten ist, das wissen nur wenige: denn er selbst ist unbekannter geblieben, als ihm gebührte; keine Schule gründete er — und er selbst kann zu keiner Schule gerechnet werden: Er ist mit einem Begriffe Pinders als Sonderling zu bezeichnen.

Wenn ich in dieser Arbeit trotzdem versucht habe, ihn mit dem Manierismus auf gleiche Stufe zu stellen, so geschah dies nicht etwa in der Ueberzeugung, daß nun Blake Manierist zu nennen sei, oder daß er, ein Sohn des 18./19. Jahrhunderts, bewußter Nachahmer des im 16. Jahrhundert am stärksten hervorgetretenen Manierismus gewesen ist; ich versuchte damit nur, ihm dem ungreifbaren Einzelnen eine Vergleichsbasis zu schaffen, um die äußere Ausdrucksform seiner übersinnlichen Kunst erfassen zu können. Fast mit dem gleichen Rechte könnte man seine Bilder, die sich von gotischen Maßen und Formen nicht lösen zu können[1], als neogotisch bezeichnen, oder aber in dem gleichen Maße ließe es sich rechtfertigen, wenn man i n seinem poetischen Stil, der jeglicher innerer Harmonie entbehrt oder in seinen oft ans Bizarre grenzenden Welten seiner Fantasie, die in beiden Kunstarten ihren Niederschlag gefunden haben, einen Ausdruck ausgesprochen romanesker Kunst sieht.

So wie sein Leben einsam geblieben ist, so steht er auch in der Kunst- und Literaturgeschichte da als ein Einzelner, der mit den Strömungen und dem Lebensgefühl der Zeit und einem Formengefühl einer längst vergangenen Kunstrichtung verwandt ist, ohne jedoch den Raum seiner Einsamkeit zu durchbrechen und in Verwandtem aufzugehen.

1) Als Lehrling und Schüler des großen Meisters Basire arbeitete Blake lange Zeit in den gotischen Hallen von Westminster Abbey sowie umliegender Kirchen.

Er, der den größten Teil seiner Werke unter dem Diktate eines Geistes schrieb, und sich nicht Zeit ließ zu einer künstlerischen Ueberarbeitung, konnte nicht im Dienste irgend eines Zeitgeschmakkes stehen, ebensowenig wie er im Auftrage eines irdischen Herrn schaffen und wirken wollte.[2]

Soweit sein visionäres Auge nicht schon den Gesetzen gotischen Formenideals gehorchte, bildete Blake seine eigene Schaffensweise, formte er unbewußt und unfreiwillig seinen eigenen Stil. Im Bewußtsein seiner Berufung kündete er nur, was der „poetic genius" ihm eingab, und brachte er der Welt das Evangelium von der Imagination. Sich selbst betrachtete er dabei nur als ein Werkzeug in der Hand eines Höheren, als einen Träger der Prophetie; und die Frage bleibt offen, ob er selbst, der Künder seltsamster Visionen und Inspirationen, den tiefsten Sinn seiner Botschaften immer verstanden hat. Sein Kritiker Berger[3] deutet die Worte des 27. Spruches der Blake'schen „Proverbs of Hell":

> „The roaring of lions, the howling of wolves, the raging of the stormy sea, and the destructive sword, are portions of eternity, too great for the eye of man." —

und die Inschrift unter dem Titelbild zu den V. D. A.:

> „The eye sees more than the heart knows." –

so, als ob Blake damit betonen wolle, daß er selbst nicht immer den Sinn seiner Visionen fassen könne. Ich selbst bin der Ansicht, daß sich das Nicht-Verstehen-Können nicht auf seine eigenen images, sondern auf das Geschehen in der Natur und äußeren Welt bezieht und den Menschen allgemein betrifft: so wie auch Hamlet sagt·

> „There are more things in heaven and earth, Horatio,
> Than are dreamt of in your philosophy." (I. V. 166 f.)

Blake selbst wird wohl in Zeiten, da er im Gespräche mit den Ewigen stand, auch den Sinn dieses Gespräches verstanden haben, denn sonst hätte er sich nicht der „imagination" rühmen können. Außerdem lebte er doch beständig in jener Welt, die dem gewöhnlichen Sterblichen zu Lebzeiten verschlossen bleibt, in der Welt der geistigen Möglichkeiten. Auf der Erde betrachtete er sich nur als Gast und Fremdling.

Crabb Robinson, sein Freund, sagt von seiner Gegenwart:

> „he has an air of inspiration about him." (C. R. p. 257)

und er überliefert uns ein Wort Blakes, das die Eigenart seines Daseins ins rechte Licht stellt:

> „Imagination and Vision was then and now is and I hope will always remain my element, my eternal dwelling place." (C. R. p. 205)

2) Georg III. hatte ihm eine Stelle als königlicher Hofmaler angeboten, die er jedoch nicht annahm. Auch im Dienste des Verlegers Haylay blieb er nicht lange.

3) Berger, Pierre: William Blake. Mysticisme et Poésie. Paris 1907.

Eine Scheidung des Seins in ein Diesseits und ein Jenseits bestand weder theoretisch noch praktisch für ihn. Denn, „er lebt in seiner eigenen Welt und genießt hier eines ständigen Umgangs mit der Welt des Geistes . . . .“ (C. R. p. 273). Mit seinem frühzeitig verstorbenen Bruder und Schüler sprach er nach dessen Tode wie zu einem Lebenden, befragte ihn, erhielt Antwort und Rat von ihm — — — ja sogar ein technisches Geheimnis zur Präparation seiner Farben.

Der Tod war für ihn nur ein Uebergang von einer Erscheinungsform zu einer anderen — und zwar zu der wahren Wesenheit, zu der wahren „geistlichen Leyblichkeit“ Jakob Boehmes.

„I cannot consider death as anything but a removing from one room to the other.“ —

sagt er einmal zu Crabb Robinson. (Symons p. 271). Der Tod war ihm nur ein endgültiges Aufgehen in einer Welt, in der er zeit seines Lebens bereits in seiner „imagination“ gelebt hatte[4]; er ist für ihn die Rückkehr seines individuellen Geistes in den Allgeist.

Darum starb er auch heiter und verklärt unter Singen und Dichten, wie aus einer Ueberlieferung Robinsons hervorgeht (p. 236):

„he began to sing Hallelujahs and songs of joy and triumph which Mrs. Blake described as being truly sublime in music and in verse . . . . . he said to his wife as she stood to hear him: ‚My beloved, they are not mine, no, they are not mine‘.“

Er war ein Mensch, dem die Imagination nicht nur ein Weg zur Kunst war, sondern dem sie eine höhere menschliche Existenzialform bedeutete.

---

4) Wie sehr er mit beiden Füßen in einer anderen Welt stand, geht am besten aus einem Briefe an John Flaxman (12. Sept. 1800) hervor, wo er schreibt:

„No my lot in the Heavens is this, Milton lov'd me in childhood and shew'd me his face.
Ezra came with Jesaiah the Prophet, but Shakespeare in riper years gave me his hand;
Paracelsus and Behmen appear'd to me, terrors appear'd in the Heavens above —
And the Hell beneath, and a mighty and awful change threaten'd the Earth.“

Teil I. Der Begriff „imagination", allgemein gesehen.

Der Bedeutung des in der englischen Literatur so häufig gebrauchten Wortes „imagination" entspricht in der deutschen Sprache ursprünglich der Begriff „Einbildung" oder „Einbildungskraft". Diese deutsche Bezeichnung hat jedoch schon verhältnismäßig früh einen Bedeutungsabstieg erfahren und ihren ursprünglichen Sinn verloren. Und, wie das in dergleichen Fällen üblich ist, wo ein deutsches Wort nicht mehr plastisch genug empfunden wird, — das Fremdwort ist an seine Stelle getreten: Imagination ist der terminus technicus für Einbildung geworden.

Schon Jakob Boehme, der theosophus teutonicus, gebraucht das Fremdwort. Dagegen muß in seiner Zeit noch das deutsche Wort in seiner ursprünglichen Bedeutung bekannt gewesen sein, denn noch 1734, also ungefähr zwei Menschenalter nach J. Boehme schreibt der Verfasser des „Universal-Lexikon":

> „Einbildungs-Kraft wird im Lateinischen imaginatio genannt. Gemeiniglich versteht man darunter die Kraft derer Seelen, die Bilder der äußerlichen und in die Sinne fallenden Sachen anzunehmen, selbige zusammenzusetzen und voneinander abzusondern."

Diese Definition führt uns zugleich von der chronologischen Betrachtung des Wortes hinüber zur Frage nach seinem inneren Gehalt. Und es ist heute im zwanzigsten Jahrhundert in der Tat notwendig geworden, nach dem Wesen der Imagination zu forschen, wenn uns der Begriff irgendwo begegnet; denn in der Mystik und anschließend in der Romantik hat er an Tiefe, leider aber auch an Breite so sehr gewonnen, daß er heute ein eindeutiges Bild seines Wesens auf den ersten Blick nicht mehr zu geben vermag.

Und auch für diese Tatsache bietet die Definition des Universal-Lexikons gleichzeitig einen Beweis. Denn sie ist weit davon entfernt, den heutigen Begriff oder gar den Blake'schen Gehalt der imagination in seiner letzten Bedeutung zu erfassen. Sie erklärt die Imagination auf ihrer primitivsten Stufe, da sie noch von der „fancy", über die späterhin noch einige Worte zu sagen bleiben, in keiner Weise verschieden ist. Denn noch bezeichnet sie hier einen ganz mechanischen Vorgang, der sich lediglich auf sinnlich wahrnehmbare, ganz konkrete Objekte erstreckt. Tiefer dagegen dringt die Definition A. Knoblauchs in das Wesen der Blakeschen „imagination" ein, wenn dieser in einer kurzen Abhandlung über Blake folgende Interpretation findet:

> „Imagination — das ist Seher- und Verknüpfungskraft";

Unter Seherkraft versteht er die Fähigkeit eines Menschen,

> „in die Ferne zu schauen, die geistigen Linien des Menschen in der Nähe und in der Zukunft zu sehen, durch Menschenalter, die der Nationen durch Völkeralter." (P. 5)

Das Universal-Lexikon faßt mit seiner Definition nur eine Art der äußeren Wahrnehmung und einer folgenden Gestaltung des Wahrgenommenen ins Auge, ein Sehen empirischer Gegebenheiten und eine damit verbundene Verdichtung des Geschauten zum Bild auf intellektuellem Wege; man darf jedoch nicht übersehen, daß es sich hier schon nicht mehr um ein rein physisches Sehen handelt, sondern um ein sinnlich-seelisches Wahrnehmen, um einen gleichsam synästhetischen Vorgang, ein sinnliches Sehen unter Beteiligung der Seele. Jedoch das Ergebnis dieser „Seelenkraft" bleibt auf ein konkretes Bild-Denken beschränkt, das zwar in stilistischer Hinsicht auch bei Blake und seinem geistigen Lehrer Boehme eine nicht geringe Rolle spielt, das jedoch nicht das eigentliche Wesen der Imagination ausmacht.

In der Erklärung A. Knoblauchs dagegen tritt bereits an die Stelle sinnlich-seelischen Wahrnehmens empirischer Gegebenheiten ein Erscheinen der inneren geistigen Linien eines Objektes, d. h. eines „Inbildes".

Subjekt ist hier nicht das „vegetative and corporeal eye", sondern das „Mind's eye". Objekt des Erschauens ist die geistige, ewige Idee der sinnlich gegebenen Welt.

Soweit die Imagination auf das reine Erfassen und Erschauen beschränkt bleibt, wird die Definition A. Knoblauchs Blake gerecht; denn Blake selbst schreibt einmal ganz in dem gleichen Sinne:

> „Man's perceptions are not bounded by organs of perception; he percieves more than sense (tho'ever so acute) can discover." (NR. II. S. I. p. 148)

Augenscheinlich trifft die Definition Knoblauchs den Sinn, den Blake der Imagination beigelegt wissen wollte; jedoch sie trifft ihn nur nach einer Seite hin.

Aus den beiden angeführten Interpretationen über die Imagination könnte man den Eindruck gewinnen, als ob die „Imagination" sich lediglich auf das Sehen bezöge, als ob sie eine höhere Art des Schauens darstelle; in der Tat ist sie das, doch sie ist es nicht nur, sie ist mehr, sie erstreckt sich auf alle menschlichen Fähigkeiten, auf das Sehen, das Hören (der Romantiker kennt auch ein „inward ear."[1]; es unterliegen ihr alle menschlichen Sinne, wobei jedoch das Sehen die weitaus größte Rolle spielt und infolgedessen in der Funktion eines „pars pro toto" auftritt. Ja, die Imagination bezieht sich auch direkt auf das künstlerische Schaffen und nicht nur auf das Erfassen. Wir müssen also unterscheiden zwischen einer rezeptiven, erfassenden, und einer kreativen, schöp-

1) vgl. Wordsworth: „To the Cuckoo".

ferischen Seite, wobei letztere wieder in eine produktive und eine reproduktive Art zerfällt.

Während die erfassende Imagination einen Menschen befähigt, ein Mehr zu sehen, zu hören, zu fühlen, als die Sinne dem Menschen aufzunehmen gestatten, macht die schöpferische Imagination erst den ganzen Künstler aus, indem sie ihn befähigt, dem Empfundenen sichtbare Form und Gestalt zu geben, das Kunstwerk zu schaffen; sie strahlt das Erschaute wieder aus und vollendet sich in einem Prozeß produktiver oder reproduktiver Art, in Schöpfung oder Gestaltung. Sie ist, nach einem Worte Fr. v. Baaders:

> „Magische Gestaltung, die zur Realisierung ihrer selbst treibt; Begierde bewerkstelligt das Leihhaftigwerden der magischen Gestalt, bringt sie a potentia ad actum."
> („Privatvorl. über die Schrift Boehmes ‚Von der Gnadenwahl'." p. 139)

Dieser Ausspruch Baaders über die Imagination bei Boehme bezieht sich insbesondere auf die produktive Imagination. Sie schöpft ihre Formen und Gestalten aus dem Innern, ohne Vorbild, aus dem Seelengrunde; unsichtbare Werte werden zu sichtbarer Komposition; sie ist in der Tat „magische Gestaltung, die zur Realisierung ihrer selbst treibt." Ihr größter Vertreter war William Blake.

Reproduktive Imagination dagegen, sieht ihre Werte in der Natur; ein äußeres Erlebnis löst erst das innere Erleben aus. Ein Bild, das uns die Natur darbietet, übernimmt sie, verdichtet, ja erhöht es. Verdichtung liegt insofern vor, als die „imagination" an sich bereits eine „Einsschau" bedeutet oder eine Ein-Bildung, indem sie (dies trifft auch für die produktive Imagination zu) durch Elimination des rein Zufälligen und Unwesentlichen die romantische Synthese des Empirisch-Individuellen und des Ideell-Allgemeinen vollzieht. In diesem Sinn spricht Charles Lamb von ihr als einer Kraft „drawing all things to one, making things animate and unanimate, beings with their accessories, take one colour and serve to one effect." [2]

Eine Erhöhung findet statt, indem diese Läuterung im Sinne der Herausarbeitung der individuellen Idee, des ewigen und wahren Gehaltes des betr. Bildes geschieht. Wordsworth kann wohl als der größte Dichter der reproduktiven Imagination gelten; das deutlichste und klarste Bekenntnis in diesem Sinne legt er ab in dem kurzen Gedichte „The Daffodils".

„Observation, description und sensibility" fordert er für den Dichter; observation, description and sensibility dürfen als Voraussetzung der reproduktiven Imagination gelten. Die produktive Imagination dagegen bedarf ihrer nicht: One power alone makes a poet: „Imagination, the Divine Vision". Das ist das Glaubensbekenntnis des produktiven Künstlers William Blake, der nur eine Vor-

2) Charles Lamb: „Knight II, 214". Mitget. G. Hensel, p. 136.

aussetzung kennt, die Herrschaft des „spirit". Der spirit erhebt den Menschen über die Welt und ihre Gesetze und macht ihn frei von der Gebundenheit an das physisch-sinnliche Sein. Er macht ihn zum ,,spiritual man", indem er ihn mit einem „spiritual feeling" und einer „spiritual sensation" begabt. (Blake bezeichnet die Imagination häufig schlechthin als „Spiritual sensation").

Der Begriff der „Spiritual sensation" gestattet eine doppelte Interpretation: einmal bedeutet er die „Empfindungskraft des Geistes, einen geistigen Sinn, andererseits läßt er sich aber auch auffassen als ein Sinn, ein Organ für alles Geistige. Beide Interpretationen sind im Sinne Blake's möglich. Die erste Auslegung fällt zusammen mit dem „inward eye" Wordsworths und der gesamten Romantik; die zweite Auffassung ist charakteristisch für Blake's Weltanschauung und seine produktive Imagination. Denn dem Organ für das Geistige setzt der reproduktive Künstler sowie die gesamte Romantik den Sinn für das Universum entgegen. Dem „Wanderer-Dichter" (Wordsworth) offenbart sich Gott in der Natur; dem reifen Blake dagegen in geistiger Vision.

Wenn ich oben die reproduktive Imagination geschildert habe als eine in der Außenwelt orientierte Dichterkraft, so darf man nicht etwa glauben, daß sie einer „imitation", einer genauen Widergabe der Natur oder alles dessen, was die Sinne aufnehmen, einer getreuen Nachahmung oder Porträtierung gleichkomme. Im Gegensatz zu einer bloßen Nachahmung geht die Imagination, ob sie nun produktiver oder reproduktiver Natur ist, über das bloße, schlechthin sinnlich Erfaßbare hinaus, und in einem rein schöpferischen Akt erhebt sie das, was an den Dingen nicht sinnlich erfaßbar ist, in die Sphäre des sinnlich Erreichbaren. Longinus sagt („On the Sublime"." XXXV.)[3]

> : „. . . . . oftentimes his (man's) imagination oversteps the bounds of space, so that if we survey our life on every side, how greatness and beauty and eminence have everywhere the prerogative, we shall straightway perceive the end for which we were created."

Darauf weist auch Philostrat hin, den I. A. Richards (p. 25) als ersten Beleg anführt für die literarische Erwähnung der Imagination; und er zitiert folgende Stelle aus dem „Life of Apollonius of Tyana", VI, XIX:

> „Are you going to tell me", said Thespesion, „that your Pheidias and Praxiteles went up into heaven and took casts of the god's features and then fashioned them artistically, or had they any other guidance in their modelling?"
>
> „Yes", said Apollonius, „a guidance pregnant with wisdom". „What was it?" he said, „surely you cannot mean anything but imitation?"
>
> „Imagination", replied the other, „fashioned these works, a more cunning craftsman than imitation. For imitation will fashion what it has seen, but imagination goes on to what it has not seen, which it will assume as the standard of the reality."

3) mitget. I. A. Richards: „Coleridge on Imagination."

Auch Plotin bekennt sich schon zu dieser gleichen Auffassung der Kunst. Nicht die sichtbare Welt erfährt in der Kunst ihre Nachbildung, sondern die Künste steigen hinab zu den „Müttern", zu den Prinzipien, auf denen die Welt aufgebaut ist, zu den Keimzellen der Natur; denn nach Plotins Weltanschauung liegt das Wesentliche eines Dinges nicht in seiner materiellen Substanz, sondern in dem erfassenden „mind", dem Bewußtsein: „Läg nicht in uns des Gottes eigne Kraft, wie könnt uns Göttliches entzücken?" Im erfassenden mind lag das Wesen des Seins bereits, ehe es in den Stein oder in die Materie eintrat: „Universalia ante res." Der Künstler ist nicht deshalb Künstler und Bildner, weil er Augen und Hände hat, sondern weil er Imagination besitzt.

Das bekennt auch Coleridge in seiner „Dejection, an Ode":

„I may not hope from outward forms to win
The passion and the life, whose fountains are within.
— — — — — —
O Lady! we receive but what we give,
And in our life alone does Nature live:
Ours is her wedding garment, ours her shroud!"

Und Blake stimmt in diesem Gedanken vollkommen mit Coleridge überein:

„. . . . . As in your own Bosom you bear your Heaven and Earth, and all you behold; tho'it appears without, it is within,
In your Imagination, of which this World of Mortality is but a Shadow." (Jer. III, 71, p. 692)

Psychologisch betrachtet, ist die Imagination das, was E. Jaensch und seine Marburger Psychologenschule als die Fantasie des I_1-Typus bezeichnet. Von ihr sagt E. Jaensch:

„Wo die Fantasie des I_1-Typus, die immer dem Leben und der Wirklichkeit hingegeben ist, sich nicht damit begnügt, das Wirkliche darzustellen, sondern Neues hinzufügt, da besteht diese Zutat hauptsächlich darin, die durch Zufall, Schicksal, und anorganische Einlagerung gewöhnlich verschütteten Tendenzen sichtbar werden zu lassen, also dasjenige, was im Leben und in der Wirklichkeit oft Torso bleibt, zu runden und auszuformen."[4] Mit diesen Worten von E. Jaensch über das Wesen der I_1-Fantasie deckt sich fast, was M. Deutschbein in seinem W. d. R. über die Imagination sagt: (p. 20):

„Die Imagination . . . . . erschaut den Zusammenhang des ihr Gegebenen; sie gibt eine Wesensschau. Die Intuition der Imagination lehrt den Menschen diesen Zusammenhang als etwas Notwendiges, als den Ausfluß eines Lebens, eines Organismus begreifen, denn die Einheit der Gegensätze ist nur im Organischen möglich, das zugleich Einheit und Ganzheit ist, und so sieht die Imagination in der letzten Einheit, dem Universum, einen lebendigen Organismus. So schafft Imagination Einheit und Ganzheit, während die Fancy nur die Ganzheit, Verstand und Vernunft nur die Einheit kennen."

4) E. Jaensch: Die Fortbildung der Eidetik (in dem Sammelwerk „Die Biologie der Person." Berlin, Wien 1930), p. 903 f.

Hatte ich bisher die verschiedenen Varianten innerhalb der Imagination unter Betrachtung gestellt, so tritt uns jetzt mit diesem Deutschbein'schen Zitat in der Fancy ein neuer Begriff entgegen, der nicht eine Form der „imagination" bedeutet, sondern ihr gegenübersteht als eine selbständige unterschiedliche Kraft; und gerade wegen ihres Anders-Seins und wegen ihrer Unterschiedlichkeit trotz ihrer engen Verwandtschaft zur Imagination wird sie ihr von Kritikern oft gegenübergestellt.[5]

Während die Imagination die Kraft hat, eine feste Synthese von Gegensätzen sowie von Allgemeinem und Besonderem zu vollziehen, was sie zu einer spezifischen Macht der Romantik erhoben hat, ist die Fancy in der untergeordneten Fähigkeit der Synthese des nur Mannigfältigen die treibende Kraft der romanesken Kunstrichtung.[6] Und darüber hinaus bedeutet ihre Synthese nicht einmal Ganzheit, d. h. organisch Gewachsenes, sondern nur Einheit. Deutschbein sagt darüber im W. d. R. (p. 16) bei der Charakterisierung von Fancy und Imagination:

> „Die Fancy erzeugt eine losere Einheit als die Imagination. Die Fancy gibt nur eine Vereinigung der von ihr kombinierten Elemente; die Verknüpfung erscheint mehr als ein Produkt der Laune und Willkür als der inneren Notwendigkeit. Die Imagination hingegen schafft eine wirkliche Einheit . . . . sie . . . . eint die Elemente auf Grund einer inneren, immanenten Verwandtschaft und Zugehörigkeit."

Im Vorausgehenden habe ich an Hand einzelner Zitate gezeigt, daß die Imagination über das Endliche, das Sichtbare hinausgeht, und daß sie ein Organ bedeutet, das die sinnlich nicht erfaßbaren Zusammenhänge der Einheit des Universums empfindet und sinnlich wahrnehmbar gestaltet. Von der Fancy dagegen sagt Deutschbein das gerade Gegenteil: (W. d. R. p. 16):

> „Die Fancy bleibt innerhalb der Schranken von Sinnlichkeit und Verstand; sie bewegt sich in der Welt des Endlichen, Begrenzten und Bedingten."

Es handelt sich also bei der Fancy-Kunst im Gegensatz zum Transzendentalismus imaginativ-bedingter Kunst gleichsam um einen irrealen Naturalismus, d. h. um Naturalismus, der seine Bausteine zwar aus den Gegebenheiten der Natur auswählt, sie jedoch dann willkürlich unter Nichtachtung der Kategorien der Wirklichkeit wieder zusammenstellt, ohne dabei das Endprodukt einer organischen Einheit zu gewinnen, und ohne daß der „mind" des Menschen in dieser ganz mechanischen Tätigkeit über sich hinaus wüchse.

---

5) Dieses Verfahren geht auf die gleiche Beobachtung zurück, auf der Blake's „Marriage" und Boehmes Monismus beruht: auf die Erkenntnis, daß alle Dinge erst Gestalt und eigene Form gewinnen in der Gegenüberstellung mit dem „Gegen-Stand", daß lebendiger Monismus aus dem scheinbaren Dasein eines Dualismus lebt.

6) Dazu vgl. M. Deutschbein: „Romantisch und Romanesk." Britannica. Leipzig 1929, S. 218 ff.

Coleridge selbst betont am Schlusse des ersten Buches seiner „Biographia Literaria", daß Fancy eine Art Gedächtnis ist, eine Fähigkeit, die mit den beiden Begriffen „Choice" und „association" wirtschaftet in einer Welt gegebener Objekte; im Gegensatz zur Imagination, die diese gegebenen Objekte erhöht, idealisiert, ihre Innenseite und ihren Wesenskern erfaßt und herausarbeitet, wählt sie nur, ordnet und verknüpft das bereits Gegebene. Ist die Imagination „Seher- und Verknüpfungskraft", so ist die Fancy nur „Ordnungs- und Verknüpfungskraft".

Im Prelude Wordsworth's heißt es: [V: 215 ff.]

> No officious slave
> Art tho of that false secondary power
> By which we multiply distinctions, then
> Deem that our puny boundaries are things
> That we perceive, and not that we have made."

Fancy erfindet Kombinationen, sie „invents"; Imagination dagegen entdeckt, „discovers". Versuchen wir die beiden Kräfte von der Jaensch'schen Psychologie aus zu betrachten, so können wir feststellen, daß beide im Grunde die gleiche Fähigkeit bedeuten, wenn auch nicht in dem Sinne, daß sie, wie einzelne Kritiker versucht haben zu beweisen[7], eine Kraft in verschiedener Intensität darstellen; sondern beide fallen zusammen unter dem Begriff der Fantasie; sie stellen demnach zwei verschiedene Arten der Fantasie dar, deren Verschiedenheit in der strukturellen und typologischen Artung ihres Trägers beruht. Fancy mit ihren künstlichen Produkten von Fiktion und schönem Schein ist die Fantasie des Synästhetikers. In der Imagination dagegen, die nach Wahrheit und höherer Wirklichkeit strebt, gipfelt die Fantasie des integrierten Typus.[8] Erstere gelangt mit Vorliebe in der romanesken Kunst zur Auswirkung; letztere findet vorzugsweise in dem rein romantischen Transzendentalismus ihre Darstellung.

Betont sei hier noch, daß auf der gleichen Ebene die berühmt gewordene Wechssler'sche Unterscheidung von „Esprit" und „Geist" liegt.

Esprit ist das überwiegende Lebensprinzip des Synästhetikers und beherrscht die Fancy; er findet sich vor allem bei den romanischen Völkern, die ja auch nach Untersuchungen von Prof. Jaensch überwiegend dem S-Typus angehören.

Wechssler selbst erwähnt, daß der Franzose die Imagination nicht hoch einschätzt, weil er sie nicht besitzt (p. 329).[8a] Und was Mephistopheles zu Faust sagt, entspricht durchaus der französischen Bewertung: „Vom Kribskrabs der Imagination hab' ich Dich doch auf Zeiten lang kuriert." Was der Franzose unter Imagination versteht, ist nichts anderes als das, was wir als Fancy bezeichnet

7) vgl. I. A. Richards: Coleridge on Imagination.
8) vgl. E. Schumacher: Einheit und Totalität bei Wordsworth.
8a) vgl. E. Wechssler: Esprit und Geist. Versuch einer Wesenskunde des Deutschen und des Franzosen.

haben: eine auf dem Gedächtnis basierende Kombinationskraft, die oft spielend gestaltet und schafft, keineswegs aber schöpferisch ist im Sinne von erschaffen. Doch lassen wir den Franzosen selbst zu Wort kommen durch den Mund Diderots und D'Alemberts:

„Imagination: c'est le pouvoir que chaque être sensible éprouve en soi de se représenter dans son esprit les choses sensibles; cette faculté dépend de la mémoire. . . . . La memoire retient les perceptions, l'imagiuation les compose." (Man beachte die beiden Ausdrücke re-présenter und com-poser!). „Voilà pourquoi les anciens Grecs appelèrent les Muses filles de mémoire. . . . . L'imagination active qui fait les poètes, leur donne l'enthousiasme, c'est à-dire cette émotion interne qui agite en effet l'esprit . . . . . ."

„Elle semble créer quand elle ne fait qu'arranger, car il n'est pas donné à l'homme de se faire des idées, il ne peut que les modifier."

(Zit. bei Wechssler, p. 329)

Was wir dagegen unter Imagination verstehen, beruht nicht auf dem Esprit sondern auf Geist. Dieser ist das „active principle" des integrierten Typus; er gibt der Imagination ihren Eigencharakter gegenüber der Fancy und bestimmt Wesen und Kunst der germanischen Völker. Demnach erhalten wir folgendes Schema:

Romantik — — Geist — — Imagination = I_1-Fantasie — — I_1-Typ
Romaneske — — Esprit — — Fancy = S-Fantasie — — S-Typ.

Dieses Schema erhellt nicht nur den Zusammenhang von Imagination und Fancy mit zwei verschiedenen Kunstrichtungen sowie ihr Verhältnis zu zwei verschiedenen Menschen- und Völkertypen, sondern gleichzeitig bietet es einen Schlüssel zum Verständnis der Lokalisierung der beiden besagten Kunstarten: Wo sich die I-Struktur am Reinsten erhalten hat, in England, dort hat die Romantik ihre vollste Blüte erfahren. Wo dagegen die S-Struktur am ausgeprägtesten ist, in Frankreich, dort hat die romaneske Richtung Wurzel gefaßt: Viktor Hugo, den die Nachwelt als den bedeutendsten Romantiker Frankreichs hinstellt, ist in Wirklichkeit ein Interpret romanesker Vorstellungskraft.

In unserer Zeit haben wir Gelegenheit, beide Grundrichtungen im Film wiederzufinden: Der gute deutsche Film, der meist problematischer Natur ist, muß unbedingt als ein Werk der Imagination gewertet werden. Demgegenüber steht der französische, ja mehr noch der amerikanische Durchschnittsfilm, der deutschem Denken und Empfinden so wenig konform ist. Er verkörpert in der Regel ein reizvolles Spiel und ist offensichtlich romanesker Fancy entsprungen. Aber gerade an diesem Beispiel, am Film, wird uns eines sehr leicht klar: Ganz reine Formen gibt es ebenso wenig wie ganz reine Typen und dementsprechend ist auch nicht jedes romantische Kunstwerk ausschließlich auf Imagination aufgebaut — und nicht jede Fancy bringt unbedingt ein romaneskes Bild hervor.

Es gibt Kunstwerke, auch schon zur Zeit der Romantik, die romantischen und romanesken Einschlag zugleich aufweisen, so

wie ja auch jeder integrierte Typ mehrere S-Phasen, Zeiten völliger Desintegration, durchmachen muß. Es gibt aber auch Fälle, wo Kunstform und schaffendes Prinzip aus dem Rahmen obigen Schemas heraustreten: so kann die Existenz einer romantischen Fancy und einer romanesken Imagination nicht geleugnet werden. Beide sind besonders häufig vertreten im deutschen Durchschnittsfilm unserer Zeit. Ein klassisches Beispiel romanesker Imagination bietet die Dichtung Macphersons — und William Blakes selbst.

Wollte man noch nach irgendeinem Vergleiche suchen, um das Wesen der beiden Pole Imagination und Fancy darzulegen, so darf man vielleicht auf die Parallelerscheinung von Traum und Wahrträumen hinweisen.

Der Traum ist, wie die Fancy, eine Assoziationsverbindung, bei der der mind, das Bewußtsein der Kategorien der Wirklichkeit rein passiv bleibt; das Wahr-, oder wie es vielfach genannt wird, Wachträumen (weil es sich in einem halbwachen Zustande abspielt), ist dagegen eine Apperzeptionsverbindung, bei der der „mind" in beschränktem Maße tätig ist; es kommt der Imagination sehr nahe, ja es kann identisch mit ihr werden; das bezeugt die Geschichte der Literatur: viele Dichter haben ihre Inspirationen in einem Zustande des Halbschlafes empfangen; sogar von dem ältesten englischen Dichter Cädmon wird das berichtet; aber das beste diesbezügliche Beispiel bleibt wohl Blake. Der Zustand in dem er den größten Teil seiner Visionen empfing, liegt in einer, den meisten Menschen völlig unbekannten Ebene zwischen Wachen und Schlaf. Swedenborg schildert diese Erlebnisart wie folgt:

> „Was den ersten Punkt betrifft, nämlich dem Körper abgewandt zu werden, so verhält es sich damit folgendermaßen: der Mensch gelangt in einen gewissen Zustand, der ein Zustand zwischen Schlafen und Wachsein ist; und wenn er in diesem Zustande ist, ist ihm nichts Anderes bewußt, als daß er vollkommen wach ist, da seine Sinne alle so wach sind wie im vollsten Wachsein des Körpers, sowohl Sehen und Hören, und, was wunderbar ist, auch das Fühlen, das in diesem Falle feiner ist, als es in wachem Zustande sein kann: in diesem Zustande werden auch Geister und Engel durchaus lebendig gesehen; in gleicher Weise werden sie gehört, und, was wunderbar ist, gefühlt; und es tritt nichts Körperliches dazwischen: es ist der Zustand, bei dem man von einem dem Körper Abgewandt-Sein spricht. Von ihm sagt, wer ihn erlebt hat, daß er nicht wußte, ob er im Körper oder außerhalb war."[9]

Der wesentliche Unterschied zwischen Traum und Wahrtraum beruht darin, daß der Mensch im tiefen Schlaf die Fähigkeit des kritischen Ordnens und Abschätzens, sowie des logischen Denkens völlig verloren hat; die Traumbilder bilden also gewissermaßen den äußersten Grad der Fancy-Bilder.

Im Halbschlaf jedoch ist das logische Denkvermögen noch gerade stark genug, vor „Nonsense" zu bewahren.

9) Tracht LV. New Jerusalem Tracts I, 10. Boston 1830. Aus: „A Treatise concerning Heaven and its Wonders, and also concerning Hell, Being a Relation of Things Heard and Seen." by Swedenborg.

Die 11. Platte der „Illustrations of the Book of Job", mit dem Titel „Job affrighted by a Vision of his God" trägt die Unterschrift: „With Dreams upon my bed thou scarest me and affrightest me with Visions." Hiob wird gepeinigt von Traum-Fancybildern. Die Flammen der Hölle, die Blitze des Himmels, grausige, undefinierbare Gestalten, Teufel und Schlangen und dazu, hart und steinern, die Gesetzestafeln, Inbilder lebensgelöster Ratio, lassen seine weit aufgerissenen Augen in Grauen erstarren. Hiobs Heimsuchung besteht darin, daß er anstatt von intuitiver Imagination von der Fancy beherrscht wird.

Auf Platte VI. zu „Blair's Grave" schaut ein junger Mensch im Wachtraum eine über ihm schwebende weibliche Gestalt, die zweifellos eine Tochter Beulah's, eine Muse darstellt und Emanation oder Inspiration bedeutet. Während des Halbschlafes kann sie dem Kerker des Unterbewußtseins entfliehen und wird festgehalten im Bewußtsein des Wahrtraumes. Auch in den „Four Zoas" wird erwähnt, daß Beulah Inspiration bedeutet, — so deute ich wenigstens die Worte:

„There is from Great Eternity a mild and pleasant rest. . . ."

Ruhe aus der Ewigkeit des Allgeistes ist die Inspiration. Und diese Inspiration überkommt den Menschen im „Zustande des Halbschlafes."

„There is from Great Eternity a mild and pleasant rest,
Nam'd Beulah, a soft Moony Universe, feminine, lovely,
Pure, mild and Gentle, given in mercy to those who sleep,
Eternally created by the Lamb of God around,
On all sides, within an without the Universal Man.
The daughters of Beulah follow sleepers in all their dreams
Creating spaces lest they fall into eternal death."
(Vala, „Or the Four Zoas". I, p. 281)

Dem Traume wie der Fancy, den beiden Assoziationsverbindungen ist gemeinsam, daß sie eine Art Gedächtnis, „Memory", darstellen, das jedoch von Zeit, Raum und jeglicher organischen Ordnung losgelöst, tätig ist. Imagination dagegen ist in noch höherem Maße als das Wachträumen eine metaphysisch bedingte Erscheinung; ihre äußere Form untersteht dem Rahmen menschlicher Denkgesetze, d. h. trotz ihres intuitiven Charakters bleibt sie im Gegensatz zur Fancy logisch. Metaphysisch bedingt nenne ich sie, weil sie in Gestalt der Inspiration den Menschen überkommt, und weil sie, wie oben erwähnt, nicht an den sinnlichen Erscheinungsformen haftet, sondern Ueber-, Mit- und Umwelt erfaßt: weil sie ein Erleben des inneren Zusammenhanges des Universums bedeutet. Und das erhebt sie zu einem Organ für das Göttliche im Sein. Blake sagt von ihr:

„Vision or Imagination is a Representation of what Eternally Exists, Really, and Unchangeably.
Fable or Allegory is formed by the daughters of Memory. Imagination is surrounded by the daughters of Inspiration, who in the aggregate are called Jerusalem!" (D. C. p. 828 f.)

Allegorie ist nach diesen Worten ein Stilmittel der Fancy, die Fabel eine romaneske Kunstgattung. Allegorie ist, wie der geistig Blake so sehr verwandte Yeats in seinem Essay über Blake's „Illustrations To the Divine Comedy" sagt: „a m u s e m e n t"; die Mythologie der Griechen verwirft Blake, weil sie Allegorie ist:

> „The Greek Muses are daughters of Mnemosyne, or Memory, and not of Inspiration or Imagination, therefore not authors of such sublime conceptions." (D. C. II, p. 781)

Apoll ist aus diesem Grunde mit Satan identisch.[9a] Denn er ist für die Griechen Gott des Lichtes und zugleich Gott der Dichtkunst. Das Licht aber, das der griechischen Poesie leuchtet, ist in Blakes Augen der Intellekt. Demnach ist Apoll „Ratio". Diese aber ist für ihn das zerstörende Prinzip im Leben, sie ist Satan.

Die hebräische Literatur des A.T. dagegen schätzt Blake sehr, und er selbst fühlt sich als Geistesverwandter der Propheten:

> „The Hebrew Bible and the Gospel of Jesus are not Allegory, but E t e r n a l V i s i o n or I m a g i n a t i o n of A l l t h a t E x i s t s."
> (H. C. R. Dec. 10)

In ihr sieht er unmittelbare Offenbarung der Gottheit. Die gleiche Anschauung finden wir auch bei Coleridge, der die Literatur der Griechen als ein Produkt der Fancy bezeichnet und in der Imagination die Quelle alttestamentlicher Dichtung sieht. 1802 schreibt er an Sotheby Worte, die Blake geschrieben haben könnte:

> „To the Greeks all natural objects were dead, mere hollow statues: but there was a goddess or goddessling included in each. In the Hebrew poetry you find none of this poor stuff, as poor in genuine imagination as it is mean in intellect. At best it is but fancy or the aggregating faculty of the mind, not imagination, or the modifying and coadunating faculty: This the Hebrew poets appear to me, to have possessed above all others, and next to them the English. In the Hebrew poets, each thing has a life of its own and yet they are all our life. In God they live and move and have their being: not had, as the cold system of Newtonian theology represents, but have."[10]

9a) H. C. R. Dec. 10.
10) Shawcross. XXXIII, zitiert in W. d. R., p. 11 f.

Teil II. Imagination und Eidetisches Phänomen.

„Can a Poet doubt the Visions of Jehovah?
Nature has no Outline, but Imagination has.
Nature has no Tune, but Imagination has.
Nature has no Supernatural and dissolves:
Imagination is Eternity." (Gh. A., p. 769)

Imagination, wie sie die Romantik fordert, und die, wie wir sehen werden, von ihr in mancher Beziehung verschiedene Imagination William Blakes gehören einer Welt an, die über den Gesetzen von Zeit, Raum und Kausalität ruht, einem metaphysischen Bereiche, der von keiner Ordnung der empirischen Sphäre bestimmt wird. Hier ist die sogenannte Jaspers'sche Kluft — der angeblich unüberbrückbare Abgrund zwischen Vorstellung und Empfindung — nicht vorhanden, überwunden.

Die Existenz dieser Welt ahnte Schopenhauer, als er von dem Wahrträumen als einer außergewöhnlichen Erscheinung im menschlichen Leben sprach[1], und in ihr wußte Blake die Imagination, jene wahre und ursprüngliche Fähigkeit der „communicatio" des Menschen mit der Um-, Mit- und Ueberwelt. Und auf experimentellem Wege hat E. Jaensch diese Welt, das sogenannte „Dritte Reich" in der Psychologie als die Heimat des „Eidetischen Phänomens" entdeckt, eine Welt, die nicht transcendent über uns, sondern in uns selbst verborgen liegt.

In diesem „Dritten Reich" fallen Subjektives und Transsubjektives, Innen- und Außenwelterleben zusammen; und hier finden die beiden Grundkräfte, Seele und Geist, die sich in Gefühl und Gedanken äußern, und die nach Blake in „Love" und „Science" gipfeln, ihre Vereinigung, die nicht etwa sekundärer Natur ist, sondern, die in ihrer Einheit eine ursprünglich ungeteilte Funktion des Menschen darstellt, aus der sich erst nachträglich verschiedene selbständige Empfindungs- und Erkenntnisweisen differenzieren. Dieses „Dritte Reich" ist nicht eine zufällige Parallelerscheinung zur Welt der Imagination, die ihrerseits eine Synthese von Endlichem und Unendlichem, von sinnlicher und übersinnlicher Wahrnehmungs- und Mitteilungskraft darstellt, sondern beide stehen in engstem innerem Zusammenhang; das Eidetische Phänomen ist die psychisch-physische Grundlage der Imagination; am klarsten zeigt sich diese Tatsache bei der reproduktiven Imagination.

1) A. Schopenhauer: Essay über das Geistersehen.

Der reproduktive Romantiker schafft seine Werke nicht unmittelbar nach dem Gedächtnis; die meisten romantischen Künstler, die, wie Wordsworth und Coleridge, Träger reproduktiver Imagination sind, sind Eidetiker; das bedeutet, daß sie ihre Bilder schaffen unmittelbar nach ihren eidetisch fundierten, buchstäblich sichtbaren Erinnerungsbildern.

Wo sich die produktive Imagination als eidetische Kraft erklären läßt, haben wir es mit dem weit häufigeren Fall zu tun, wo nicht Erinnerungsbilder in Anschauungsbilder übergehen, sondern, wo der Eidetiker vorher die gesehene Bilder erschaut in Form eidetischer Anschauungsbilder, wo also eine bloße Vorstellung sich zum buchstäblich sichtbaren Bilde verdichtet. Während die reproduktive Imagination sich in überwiegendem Maße an der Wahrnehmung orientiert, kommt die produktive Imagination von der Vorstellung, dem Denken her.

G. Hensel geht in seiner Arbeit über „Das Optische bei Wordsworth" zu weit, wenn er (Kap. III) behauptet, daß die willkürlich entstandenen Anschauungsbilder — so bezeichnet er die nicht auf wahrgenommenen Erinnerungsbildern beruhenden eidetischen Anschauungsbilder — Fancy seien, während die ersteren in den meisten Fällen Ergebnis der Imagination darstellten. Wenn diese im Grunde einfache Unterscheidung von Fancy und Imagination aufrecht erhalten werden könnte, so hätten wir nur reproduktive Imagination, und das, was wir als die eigentlich imaginative Kraft bezeichnen, ihre produktive Seite, wäre Fancy. Zur Unterscheidung der beiden künstlerischen Kräfte Imagination und Fancy müssen wir uns mit jenen z. T. methodischen, z. T. existentiellen, z. T. auch stilistischen Verschiedenheiten begnügen, die ich im ersten Teil der Arbeit erwähnt habe, und auf die M. Deutschbein in seinem W. d. R. ausführlicher eingeht.

Daß die reproduktive Imagination sich häufig auf den anschauungsbildhaften Erinnerungsbildern, ihre produktive Schwester auf den anschauungsbildhaften Vorstellungsbildern aufbaut, daß also beide Kräfte in vielen Fällen eidetisch fundiert sind, darüber darf heute kein Zweifel mehr bestehen; denn beide gehorchen den Gesetzen der Eidetik. Auch die Umstände, unter denen Blake seine „Imaginations" oder „Visions" hatte, entsprechen vollkommen den Beobachtungen, die man bei Versuchen mit Eidetikern gemacht hat.

Als Kind schon hatte Blake die seltsamsten Anschauungsbilder; er hatte Erlebnisse, die seine Eltern nicht begreifen konnten, und denen zufolge sie ihn häufig als Lügner bestraften; darüber berichtet Tatham:

> „Selbst als er (Blake) noch ein Kind war, schlug ihn die Mutter, weil er gelaufen kam und behauptete, den Propheten Ezekiel unter einem Baum auf dem Felde gesehen zu haben." (Symons, p. 28)

Ein anderes Mal, im Alter von etwa 8—10 Jahren, soll er nach Hause gekommen sein und erzählt haben, daß er einen Baum ge-

sehen habe, auf dem eine Schar Engel saß. Sein Vater wollte ihn wegen dieser vermeintlichen Lüge strafen, doch dieses Mal trat seine Mutter dazwischen. (Symons. p. 28).

In späteren Jahren hat Blake dieses eidetische Auge nie verloren, im Gegenteil, es wurde schärfer, die Bilder immer ausgeprägter und klarer.

Ein Freund Blakes erzählt (Cunningham, Symons, p. 423), daß er ihn eines Abends in ziemlich erregtem Zustande angetroffen habe; seine Erregung rührte offenbar her von seiner gerade erlebten Schau.

„Er erzählte mir", — so berichtet Cunningham — „daß er etwas Wunderbares gesehen habe, den Geist einer Fliege!" „Hast Du ihn wenigstens in einer Zeichnung festgehalten?" fragte ich. — „Nein, leider nicht", sagte er, „ich bedaure es sehr, aber ich werde es tun, wenn er wieder erscheint!" Er schaute starr in eine Ecke des Raumes, und dann sagte er: „Da ist er! reiche mir meine Sachen, ich muß ihn im Auge behalten. Da kommt er! Seine spitze Zunge bewegt sich rasch vor seinem Maule, ein Gefäß für das Blut hält er in der Hand und er ist bedeckt mit einer grün- und gol'dschuppigen Haut." — Wie er ihn schilderte, so zeichnete er ihn." [2]

Dieser Bericht erinnert mich lebhaft an Versuche, die Prof. Jaensch mit eidetisch veranlagten Kindern durchführte. Es handelte sich dabei zwar um anschauungsbildhafte Erinnerungsbilder, aber das Verhalten der Versuchspersonen war ähnlich dem Verhalten Blake's: Nachdem man ihnen die Bildvorlage entfernt hatte und einen grauen Schirm an ihre Stelle geschoben hatte, schauten die Kinder unverwandt auf diesen Schirm und schilderten das vorher gesehene und ihnen jetzt noch sichtbare Bild mit den kleinsten Einzelheiten, so wie Blake den Geist der Fliege beschrieb. Wichtig bei diesen Versuchen ist, daß keine Störung von außen herantritt; denn ein lautes Geräusch oder das Erscheinen eines Hindernisses im Blickfelde läßt das Bild verschwinden, und jeder Störungsreiz läßt das A. B. auf die nächst höhere Schicht des sinnlichen Gedächtnisses überspringen: Das A. B. wird dann zum bloßen Vorstellungsbilde. Diese Tatsache war auch Blake bekannt und deshalb trug er Sorge, daß man ihn während seiner Visionen unbehelligt ließ. Ein weiteres derartiges Erlebnis mit Blake berichtet Cunningham von einem anderen Freunde:

„Ein anderer Freund . . . . . sprach eines Abends bei Blake vor und traf ihn an, wie er mit Bleistift und Holztafel in der Hand dasaß und ein Porträt zeichnete mit der ganzen offensichtlichen Unruhe eines Menschen, der sich bewußt ist, daß er ein schwer zu befriedigendes Modell vor sich hat; er schaute und zeichnete, zeichnete und schaute,

2) „He told me he had seen a wonderful thing — the ghost of a flea! „And did you make a drawing of him?" I inquired. „No, indeed, said he, I wish I had, but I shall if he appears again!" He looked earnestly into a corner of the room, and then said, „here he is — reach me my things — I shall keep my eye on him. There he comes! his eager tongue whisking out of his mouth, a cup in his hand to hold blood and covered with a scaly skin of gold and green;" as he described him so he drew him." Cunningham, p. 423.

und doch war keine Menschenseele zu sehen. „Störe mich nicht", sagte er flüsternd, „ich habe jemanden zu Modell sitzen!" „Zu Modell sitzen?" rief der erstaunte Besucher aus, „wo ist er, und wer ist es? Ich sehe niemanden". — „Aber ich sehe ihn, mein Herr", antwortete Blake hochmütig, „da ist er, Lot heißt er — in der heiligen Schrift können Sie von ihm lesen. Er sitzt mir zu seinem Porträt." [2a]

Aber nicht nur der äußere Vorgang dieser inneren Schau Blake's trägt alle Merkmale des eidetischen Sehens; auch die Objekte der Schau, seine erschauten Bilder, die ihm zu „images"-metaphysischer Werte und schaffender Kräfte des Seins werden, sind eidetische Anschauungsbilder. Was er über diese visionär erschauten Bilder sagt, könnte ein Eidetiker von seinen A. B. gesagt haben:

„A Spirit and a Vision are not, as the modern philosophy supposes, a cloudy vapour, or a nothing: they are organized and minutely articulated beyond all that the mortal and perishing nature can produce. He who does not imagine in stronger and better lineaments, and in stronger and better light than his perishing and mortal eye can see, does not imagine at all. The painter of this work [3] asserts that all his imaginations appear to him infinitely more perfect and more minutely organized than anything seen by his mortal eye." (D. C. IV, p. 795)

In die Sprache der Eidetik übertragen besagt diese Beschreibung nichts weiter als deren „buchstäbliche Sichtbarkeit". Ja, Blake geht sogar noch darüber hinaus: er betont, daß die Umrisse seiner „Imaginations" deutlicher und klarer sind als die der konkreten Wahrnehmungsbilder; d. h. Blake's Erleben ist hemieidetischer Natur, es bewegt sich weit mehr in der Wirklichkeit der Vorstellungswelt als in der sichtbaren Erscheinungswelt, und auf diesem Erleben baut sich seine Weltanschauung und seine Kunstphilosophie auf.

Für ihn ist die Begabung zur Vision, der Besitz dieser ausgeprägten eidetischen Erlebnisweise das, was den Künstler und den universalen Menschen ausmacht; nur das, was in Vision oder Inspiration, nur das, was in produktiver Imagination dem Menschen bewußt wird, ist ewig und echt. Die Propheten des Alten Testamentes verkünden seiner Meinung nach eine solche Wahrheit, sie sind darum die wahren Künstler; das Gleiche kann von den Aposteln gesagt werden, in denen der „Heilige Geist" die Imagination bewirkt:

2a) Symons, p. 423: „Another friend . . . . . called one evening on Blake, and found him sitting with a pencil and a panel, drawing a portrait with all the seeming anxiety of a man who is conscious that he has got a fastidious sitter; he looked and drew, and drew and looked, yet no living soul was visible. — „Disturb me not", said he in a whisper, „I have one sitting to me". — „Sitting to you!" exclaimed his astonished visitor, „where is he, and what is he? I see no one." — But I see him, sir, „answered Blake haughtily", „there he is, his name is Lot — you may read of him in the Scripture. He is sitting for his portrait."

3) Blake: Das Werk, von dem er spricht ist: „The Bard, from Gray".

„The Prophets describe what they saw in Vision as real and existing men, whom they saw with their imaginative and immortal organs; the Apostels the same; the clearer the organ the more distinct the object."
(D. C. p. 795)

Die Erfahrung der Psychologie lehrt, daß die eidetische Veranlagung bei Erwachsenen nur ganz selten erhalten ist. Wo sie doch vorhanden ist, handelt es sich meist um Künstler, deren Künstlertum darauf zurückzuführen ist, daß ihr Geist seine Jugendlichkeit bis in verhältnismäßig hohe Jahre hinein gewahrt hat. Besonders stark trat diese Art des Künstlertums in der Romantik hervor, was ihr den Namen einer ausgesprochen jugendlichen Bewegung eingebracht hat. Die Schau des Kindes ist einfacher, klarer, weniger kompliziert und weniger diskursiv, nicht beschwert oder durchkreuzt von Dingen der Erfahrung, die dem Erwachsenen so gerne die Freude an Welt und Natur trüben. Außerdem leitet Gewohnheit die Gedanken und Empfindungen des Erwachsenen oft in alte ausgefahrene Geleise und nimmt ihnen damit den Reiz des Ursprünglichen. Die Schau des Kindes hat darum für den Erwachsenen immer etwas Erfrischendes und eigenartig Reizvolles, besonders aber da, wo sie durch eidetische Veranlagung in ihrer Ursprünglichkeit und Echtheit noch vertieft ist. Die „Songs of Innocence", die den Ton kindlicher Einfalt in größter Natürlichkeit getroffen haben, fanden darum großen Anklang, auch schon bei Blake's Zeitgenossen. Neben den „Poetical Scetches" sind sie auch bis heute das einzige Werk geblieben, das in der breiteren Oeffentlichkeit geschätzt wurde.

Für die Romantiker bedeutete es eine schwere seelische Krisis, wenn sie sich des Verlustes dieser kindlichen-künstlerischen Kraft oder des eidetischen Vermögens bewußt wurden:

„So be it when I shall grow old,
Or let me die!"

sagt Wordsworth in dem kleinen Gedicht „My Heart Leaps up" zu einer Zeit, da er bereits das Schwinden dieses Ewigkeitsglanzes auf den Dingen der Natur unbewußt zu ahnen beginnt. Doch ohne darüber sterben zu können, mußte auch er die Krisis erleben. In seiner unsterblichen „Ode" schildert er den Verlust der Imagination der „Innocence". Aehnlich wie Coleridge in seiner Ode „Dejection".

Diese reiche und allbeseelte Schau des Kindes, die mit zunehmendem Alter verloren geht, beruht in jedem Falle auf einem mehr oder weniger starken Rest eidetischer Anlage. Sie erhebt das Kind über den Erwachsenen. Wordsworth sagt darum mit Recht:

„The Child is father of the Man." [4]

In der Sprache der Jaensch'schen Psychologie heißt das:

Der Erwachsene ist ein depotenziertes Kind.

4) „My Heart Leaps up."

Dies zu behaupten, hat die Psychologie umso mehr das Recht, als sie erkannt hat, daß das „Eidetische Phänomen" nicht etwa eine Abnormität bedeutet, sondern die ursprüngliche allgemeine Erkenntnisweise des Menschen ist, die Jaensch als das „Dritte Reich" menschlichen Erkennens bezeichnet. Und dieses „Dritte Reich" stellt eine ursprüngliche, nunmehr verschüttete Schicht im geistig-seelischen Leben dar. Das Zusammenfallen von AB. und VB., das bildhaft sehende Denken oder Bild-Denken ist danach die primäre Phase menschlicher Spekulation. Entwicklungsgeschichtlich gesehen ist das AB.-hafte Sehen der Stamm, aus dem Vorstellung und Wahrnehmung als solche erst hervorwachsen. Diesen psychologischen Zusammenhang muß Blake bereits geahnt haben; denn, als er die Stelle aus Swedenborgs „Wisdom of Angels Concerning Divine Love and Divine Wisdom" (P. 220) las, die folgendermaßen lautet:

„But still Man, in whom the Spiritual Degree is open, comes into that Wisdom when he dies, and may also come into it by laying asleep the Sensations of the Body, and by Influx from above at the Same time, into the Spirituals of his mind" — schrieb er an den Rand:

„This is while in Body.
This is to be understood as unusual in our time, but common in ancient." (Marg. p. 939)

Daß aber diese Phase in der Entwicklung des menschlichen Geistes nicht verlorengegangen ist, sondern nur verschüttet und in einzelnen großen Gestalten noch wach ist, lehrt uns Blakes Begriff der „Innocence". Innocence bedeutet für ihn nicht die Kindheit als solche, wenn auch seine „Lieder der Unschuld" diesen Eindruck erwecken könnten, weil in ihnen der Ton der Kindheit in Stil und Gehalt gewahrt ist. Innocence ist die Phase im Leben des Einzelnen, und geschichtlich gesehen im Leben der Menschheit, da der Dualismus der sogenannten Reife die lautere „Eins-Schau" des Menschen noch nicht getrübt hat. In der biblischen Geschichte des Universums und im Mythos liegt diese Zeit der Innocence in der Paradies-Epoche, in jener Zeit, da der Mensch noch nicht zum „Body" geworden, da Albion noch nicht aus seinem ewigen Reiche gefallen und Adam noch nicht vom „Baume der Erkenntnis" gekostet hatte, sondern sich am „Baume des Lebens" labte. Die Kindheit ist demnach nur ein Image, ein sichtbares Inbild dieser Seins-Phase, die, psychologisch gesehen, das „Dritte Reich" bedeutet und in der Blakeschen Anschauungswelt in den „Vales of Har" wiederkehrt.

In den Tälern Hars lebt der Mensch im Beginn seiner irdischen Laufbahn; hier lebt der Dichter auf der Höhe seiner künstlerischen Schau- und Gestaltungskraft, und hier weilt auch der Mystiker. Denn auch der Mystiker im Sinne Blakes ist eidetisch bestimmt;

dies liegt auch in der Deutung Bergers, der Dichter-Mystik definiert als eine geistige Vision, die einen tiefen Eindruck im Bewußtsein (Mind) hinterläßt und zu Zeiten selbst ein „actual Image", ein Anschauungsbild des geistig Erlebten, hervorbringt. (Berger, p. 73).

In den Tälern von Har gibt es keine Gegensätze, die den menschlichen „mind" spalten; hier herrscht der Zustand des Friedens wie in der Seele des Kindes; „Reason" hat hier kein Lebensrecht, rationale Gesetzmäßigkeit ist ursprünglich nicht vorhanden; Intuition ist die Stimme, die den Menschen mit seinem kosmischen Ursprung verbindet. Diese Täler Hars schaut Blake nicht etwa als ein transzendentes Paradies; ihre Pforten liegen im Menschen. Jeder Mensch trägt sie in sich, und hat die Möglichkeit durch und in sie einzugehen.

Hiob ist auf der ersten Platte des großen Blakeschen Hiob-Cyclus, da er sich noch in der Innocence befindet, nicht etwa als junger Mensch, sondern der Geschichte getreu als Greis dargestellt. Seinen Abstieg aus den Tälern Hars und der Innocence in die „Experience" stellt Blake auf der zweiten Platte dar als eine Abwendung von der Intuition und eigenen Imagination und eine Hinwendung zu den Dogmen der „Reason".

In gleicher Weise wie Blake erlebt der Mystiker Thomas Traherne die Welt des mystischen Seins als eine „Innocence" und identifiziert sie mit der Welt des Kindes:

> „I saw all in the peace of Eden; Heaven and Earth did sing my Creator's praises, and could not make more melody to Adam than to me. All Time was Eternity and a perpetual Sabbath. Is it not strange, that an infant should be the heir of the whole world, and see those mysteries which the books of the learned never unfold?"[5]

Ursprünglich glaubte Blake, sich diese „Innocence" erhalten zu müssen, und auch er litt, wie wir es bei den Romantikern wissen, sehr, als er sie entschwinden sah. Jedoch er rang sich durch zu der Gewißheit, daß die „Experience" eine notwendige Stufe in dem künstlerischen Aufstieg sei, und die Wiedergeburt, die „Regeneration", erst die künstlerische Vollendung bringe. Wohl hat er die kindliche Unbefangenheit des Unbewußten verloren geben müssen, aber seine eidetische Kraft, sein „mind's eye" hat er behalten; die Erlebnisform des „Dritten Reiches" hat er nie ganz preisgeben müssen. Und darin sah er die Verpflichtung seiner Berufung. Wenn der Kreis um Stefan George es als Aufgabe und Pflicht des Künstlers angesehen hat, „verschüttete Ursprünge des Lebens wieder ans Licht zu ziehen" (vgl. E. Jaensch: „Ueber das künstlerische Erleben der Welt" p. 77 f.), so hätte er sich in dieser Hinsicht mit William Blake eins fühlen müssen. Denn auch Blakes Bestreben war es, die „verschüttete Schicht" des „Dritten Reiches"

5) Th. Traherne: „Centuries of Meditation", III, 2. mitget. bei Foster Damon, p. 40.

im Menschen wieder freizulegen, den Menschen auf seine vergessene Macht überrationalen, intuitiven Erkennens aufmerksam zu machen und das „inward Eye", das in seiner Zeit mehr denn je von der extremen „Ratio" überdeckt war, blank zu putzen:

„If the doors of perception were cleansed every thing would appear to man as it is, infinite.
For man has closed himself up, till he sees all things thro' narrow chinks of his cavern." (H. H. p. 197)

Den Menschen wollte er, der Künstler und Mystiker, aus seinem todähnlichen Schlafe erwecken, in den er durch den Sündenfall, der für ihn in einem Uebergreifen der Ratio besteht, gesunken war. In „Jerusalem" bekennt er sich zu dieser hehren Pflicht mit folgenden Worten:

„I rest not from my great task!
To open the Eternal worlds, to open the immortal Eyes
Of Man inwards into the worlds of Thought, into Eternity
Ever expanding in the Bosom of God, the Human Imagination."
(Jer. I. V. p. 554)

Aus dieser Stelle geht auch Blake's Ueberzeugung von dem ursprünglich allgemeinen Vorhandensein der Imagination hervor. Das bestätigt auch Forster Damon, der Blake-Kenner, wenn er sagt: „He (Blake) knew that all men partake of it (imagination), but it is lost by not being cultivated." (F. D. p. 200).

Teil III. Integration und Imagination.

Mit der Eidetik eng verknüpft ist der Begriff der seelischen Integration, der harmonischen Totalitätsfunktion seelischer und geistiger Kräfte im Menschen. Aber auch in der Imagination spielt dieser Begriff andererseits eine Rolle. Wenn auch eine eindeutige und unbestrittene Wesensdeutung der Imagination bis heute nicht besteht, so haben doch sowohl Dichter wie Kritiker bereits geahnt, daß die Integration irgendwie am Zustandekommen der Imagination beteiligt ist.

Coleridge spricht von einer Bewegung der ganzen menschlichen Seele und einer Unterordnung ihrer Kräfte:

> „The poet, described in ideal perfection, brings the whole soul of man into activity, with the subordination of its faculties to one another according to their relative worth and dignity. . . . ."
>
> (Biographia Literaria. II, p. 12)

Er sieht also in der Imagination eine harmonische und ausgeglichene Zusammenarbeit aller seelischen Kräfte; an anderer Stelle bringt er die Imagination mit der „Reason" in engste Beziehung. Ein Beispiel einer ähnlichen Auffassung tritt uns in Wordsworths „Tintern Abbey" entgegen.

> „These beauteous forms,
> Through a long absence, have not been to me
> As is a landscape to a blind man's eye:
> But oft, in lonely rooms, and 'mid the din
> Of towns and cities, I have owed to them,
> In hours of weariness, sensations sweet,
> Felt in the blood, and felt along the heart;
> And passing even into my purer mind
> With tranquil restoration."

Sinne, Herz, Seele und Geist bringen in Wordsworth das Erinnerungsbild hervor in Gestalt eines eidetischen Anschauungsbildes. Während der Mensch unter dem Einfluß dieser seelischen Harmonie sich in einem Zustande einer „serene and blessed mood" befindet, wird er zur „living soul" und durch die Kraft, die diese „harmony" verspendet und aus der in der Harmonie geborenen Freude sieht das Dichterauge „into the life of things". Das bedeutet: Die ausgeglichene Harmonie von Geist, Herz, Seele und Sinnen ergibt die „imagination", oder wie Elise Schumacher vom Standpunkt der Psychologie aus betont: „Wordsworth erlebt auf

Grund der erreichten menschlichen Einheit und Totalität die metaphysische Einheit und Totalität des Universums. Der Urgrund dieses Erlebens aber ist seine Integration. (p. 45)

Wo Integration und eidetische Kraft zusammenfallen, da herrscht Imagination in ihrer höchsten Form. Eidetische Kraft ihrerseits beruht aber bereits auf einer Art der Integration, auf der Verschmelzung von Vorstellung und Wahrnehmung; darum setzt Imagination im Grunde die eidetische Einheit voraus; ja sie geht weiter: sie setzt eine Integration auf allen Gebieten voraus:

1. in der Sinnenwelt: harmonischen Zusammenklang aller Sinne.
2. innerhalb der menschlichen Funktionen: Einheit von Denken und Wahrnehmung = eidetische Einheit.
3. Kohärenz von Innen- und Außenwelt.

Diese Harmonie ist für den Künstler von größter Wichtigkeit: aus ihr entspringt die Tendenz zur Harmonisierung innerhalb der Kunst und ihr Zug zur organischen Einheit. (Umgekehrt läßt sich aus einem Mangel an Geschlossenheit auf einen innerlich nicht kohärenten Künstler schließen). Demnach beruht das Wesen der Imagination auf dem integrierten, anschauungsbildhaften Sehen des Eidetikers.

Die Integration von Denken und Wahrnehmen erzeugt dem Künstler das Anschauungsbild und verleiht seiner Kunst infolgedessen die Plastizität und Ueberzeugungskraft; die Integration aller Sinne dagegen begabt den Künstler mit einer weiteren, in der Imagination eingeschlossenen Fähigkeit: „To see into the life of things", sie gibt ihm das „inward eye".

Das bloße eidetische Sehen ist ein Akt des „mind's eye", von dem bereits Chaucer Kunde hat, wenn er im „Man of Lawe's Tale" (p. 454) spricht von dem „yën of his minde, with whiche men seen, after that they ben blinde". Auch Shakespeare läßt seinen Macbeth, den er als Eidetiker gezeichnet hat, die Frage stellen, ob der Dolch, den er vor sich sieht, ohne ihn jedoch wirklich greifen zu können, ein „dagger of the mind" ist. Er ist aber mehr als das, er ist eine wirkliche Verdichtung, eine Einsschau seiner Pläne und Absichten: „It is the bloody business which informs thus to mine eyes."

An seinem Entstehen ist nicht nur das Auge des „Mind" beteiligt; auch das „inward eye" erblickt ihn gleichzeitig; der Dolch ist nicht nur bloßes Anschauungs-Bild, sondern zugleich Inbild, das von dem „inneren Auge" wahrgenommen wird, das Blake als ein „immortal eye" bezeichnet, einem Auge, das das Unsterbliche in allen Dingen wahrnimmt.

Imagination in ihrer höchsten Ausprägung besitzt beides: das „Mind's eye" und das „Inward eye". Und zwar stehen beide in engstem Zusammenhang. Hätte Blake nur ein „Mind's eye" besessen, so wäre er spiritistisches Medium und Geisterseher gewesen,

nicht aber Künstler und Mystiker. Das Geistersehen, das eine Kraft der Fancy ist, erhebt seine Bilder aus dem Unterbewußten durch Konzentrationsmethoden über den „Mind" zur Sichtbarkeit.[1] Die Imagination Blake's sieht ihre AB., die aus einer Verschmelzung von Unterbewußtem mit Bewußtem hervorgehen, wie ich es bei der Charakteristik des Wahrträumens hervorgehoben habe, über das „mind's eye" und das „inward eye" des Künstlers zugleich.

Blake selbst lehnte es aufs schärfste ab, mit einem Geisterseher verwechselt zu werden. Wie er darüber dachte, geht aus einem Berichte Gilchrists hervor:

„When talking on the subject of ghosts, he was wont to say that they did not appear much to imaginative men, but only to common minds, who did not see the finer spirits." (F. Damon, p. 201)

Die „finer spirits" vermag der Geisterseher nicht zu erschauen, weil ihm das „inward eye" fehlt, das Blake als das Organ für die Ewigkeit und Unsterblichkeit in der Erscheinung Flucht bezeichnet, und das Boehme den „Sinn für Gottwahrheit" nennt. Diesen Sinn, der des Menschen ewiger und geistiger Teil ist, der die Beseelung von Welt und Natur erfährt und im Einzelnen und Unendlichen zugleich das Kosmische erfaßt, für den alle sinnliche Erscheinung transparent ist für die innewohnende Idee eines jeden Dinges und Wesens, haben die Romantiker in erhöhtem Maße besessen, und ihn besitzt der Künstler aller Zeiten. Denn dieses Auge der Unsterblichkeit ist ein Teil der Imagination, das den Künstler über den Durchschnittsmenschen erhebt. Das körperliche Auge dagegen ist ihm nur Mittel und Weg, nicht subjektiver Träger des Erkennens. Blake sagt von ihm:

„I question not my Corporeal or Vegetative Eye any more than I would Question a Window concerning a Sight.
I look thro'it and not with it." (D. C. p. 844)

Erst die Integration des gesamten menschlichen Erleben-Könnens ergibt das „inward eye". Und weil dieses innere Auge das Organ des Geistes ist, erfährt es nicht subjektive Schau, sondern allgemeingültige, überpersönliche Erkenntnis.

„Die Worte des Dichters können nicht nur das bedeuten, was er mit ihnen sagen will, sondern sie sind es auch." (R. Kaßner, Einleitung)

---

1) Diese Konzentrationsmethoden leben auch in der indischen Mystik. Zum Beispiel führe ich eine Stelle aus der Bhagavad-Gita an, wo der Meister dem Schüler den Weg zur letzten Unio zeigt:

„In a pure place finding a firm seat for himself, neither too high nor too low, spread with a cloth, a fawn-skin and sacred grass; — Making his mind one — pointed, controlling thought and powers and acts, seated there let him seek to join himself in union, for self-purification;
Holding body, head and neck upright, firm and unmoving, fixing his view on the tip of the nose, nor looking this way and that."
(Bhag. Gita, VI. 11—13, mitget. bei H. White, p. 80.

Aus all diesem geht hervor, daß wir 4 verschiedene Arten des Wahrnehmens und Erkennens unterscheiden, wobei jede höhere Art von der nächst-niederen gespeist wird. Diese 4 verschiedenen Möglichkeiten habe ich unter Vorausnahme der Blakeschen Kosmogonie auf der folgenden Tabelle dargestellt.

Träger der Schau	Schau	Auge	Bezeichnung b. Blake	Image der Schaukraft	Objekt der Schau
Body	Sinne als getrennte, eigenmächtige Organe, in Verbindung mit d. Verstande	Corporeal Eye	Single Vision	Tharmas	Welt der Erscheinungen
Body & Soul	Sinneswahrnehmung unter Einfühlung (= Soul) des Subjektes in sein Objekt	Corporeal (vegetative) Eye & Inward Eye	Twofold Vision	Tharmas & Luvah	Seinszusammenhang
Body & Soul & Mind	Integration aller Sinne in Kohärenz mit Seele und Intellekt = Imagination der Romantik	Corporeal Eye & Inward Eye & Mind's Eye	Threefold Vision	Tharmas & Luvah & Urizen	Immanenter Seinszusammenhang (indiv.) Idee
Body & Soul & Mind & Spirit	Mensch als „Universal Manhood" = Imagination im Sinne Blake's als eine rein geistige Vision	Corporeal Eye & Inward Eye & Mind's Eye & Spiritual Eye	Fourfold Vision	Tharmas & Luvah & Urizen & Urthona	Spirit im allgemeinen. Seinszusammenhg. (allgem. Idee)

Die Harmonie von „inward eye" und „mind's eye", der harmonische Zusammenklang von „body, soul, mind und spirit" bei vollkommener Kohärenz und Integration aller Sinne und aller menschlichen Funktionen stellt die Imagination dar in ihrer höchsten Vollendung als „spiritual sensation", als Empfindung alles Geistigen, wobei „sensation" nicht bloße Empfindung bedeutet, sondern jeden Reflex und jedes Empfinden, das den von der Umwelt auf uns ausgeübten Reizen entspricht.

Daß das richtige Gefühl für das existentielle Wesen der Imagination hier und da bereits vorhanden war, geht auch aus den Worten eines Enkels von Coleridge hervor: Harper schreibt in seiner Wordsworth-Coleridge Combination: (mitget. b. G. Hensel, p. 148):

> „Mr. Ernest Hartley Coleridge . . . . . says that his grandfather had a short name for the indispensible condition of creative genius: „He called it joy, meaning thereby not mirth or high spirits, or even happiness, but a consciousness of entire and therefore well being, when the emotional and intellectual faculties are in equipoise."

Wenn in der bisherigen Darstellung die „emotional faculties" zu kurz gekommen sind, so nur deshalb, weil sie nicht zu den eigentlich fundamentalen Kräften der Imagination gehören, sondern gewissermaßen sekundärer Natur sind. Sie stellen das Band dar, das die Integration und Kohärenz zusammenhält, und das ihr Gleichgewicht wahrt. Diese Tatsache ist sowohl von Seiten der Litera-

turkritik, als auch der Psychologie erkannt worden. Prof. Jaensch hat nachgewiesen, daß zum Zustandekommen eines eidetischen Phänomens, also zur Betätigung des „mind's eye" liebevolle Hingabe des Subjektes an das Objekt des Erkennens Voraussetzung ist. Liebe, oder in schwächerer Auswirkung Wohlwollen oder „Sympathie", ist die Kraft, die die innere Harmonie garantiert. Der Eros ist notwendig zur ganzheitlichen Erkenntnis, er ist Voraussetzung zu jedem schöpferischen Akt von künstlerischem und existenziellem Werte; von dieser Seite aus betrachtet, gewinnt die platonische Eroslehre ihre vollste Berechtigung.

In „Wirklichkeit und Wert" (P. 32) sagt Jaensch:

„Dem (integriert-kohärenten) Bewußtsein erscheinen also die Gegenstände, von denen es hier angezogen wird, zugleich innerlich verwandt und dabei doch anders, als es selber ist. Sie erscheinen ihm werthaltig, wobei der Wert aber nicht in abstrakt begrifflicher Form gegeben ist . . . . . sondern in und mit dem Gegenstande, aus ihm gleichsam hervorleuchtend . . . . .

Wo sich dieses nun alles so verhält und ein Erkennen menschlicher Dinge aus starkem Drang heraus und mit innerer Wärme erfolgt, da wird es immer mehr oder weniger die Merkmale des Eros zeigen."

Auf der anderen Seite betont schon Fr. Schlegel, daß alle Harmonie ein Geschenk der Liebe sei.[2] Somit ist die Liebe das Urerlebnis, das die Imagination beseelt und ihr zum Durchbruch verhilft; sie ist ihre motorische Kraft, wie Shelley es in der „Revolt of Islam" (Canto I. XL. 490 ff.) darstellt:

> „But from its beams (of the morning-star) deep love my spirit drank,
> And to my brain the boundless world now shrank
> Into one thought — one image — yes, for ever!"

Zusammenfassend können wir sagen, daß unter der Imagination eine Empfindungs- und Schöpferkraft verstanden werden kann, deren Wesen auf der liebevollen Kohärenz und Integration seelischer und geistiger Kräfte im Menschen beruht. Diese Ansicht deckt sich — wie wir sehen werden — vollkommen mit der Blake's, der nicht nur Dichter, Maler, Philosoph und Mystiker war, sondern in erster Linie Psychologe, was von der bisherigen Kritik allzu wenig beachtet wurde. Als Psychologe hat er, wie es bisher kein Künstler getan hat, im Mythos das Geistes- und Seelenleben des Menschen dargestellt. In vielfachen Wendungen hat er die Erlebnisweise des Dichters in ihrem Abstieg zu der gewöhnlichen Sinneswahrnehmung geschildert. In diesem Sinne bezeichnet W. Bagdasarianz das Thema von Blake's „Prophetischen Schriften" als den „Zerfall der Ein-Allheit seines eigenen Wesens in die Unendlichkeit von Erde und Himmel hineingetragen." (Bagd. p. 5).

---

2) Fr. Schlegels prosaische Jugendschriften bei Minor, Wien 1906. Bd. I, p. 27.

Teil IV. Das „Image“ in Blake's Kunst.

Bevor wir an Gehalt und Inhalt von Blake's Lehre herangehen, ist es unumgänglich notwendig, ihre äußere Form zu streifen und dabei einen Blick auf die „Gegenstände“ und Objekte seiner Imagination zu werfen.

Ob wir sagen, Blake's Philosophie ist in dichterische Form gekleidet, oder aber, ob wir der Ansicht sind, daß seine Dichtung eine tiefe Philosophie enthalte, bleibt sich gleich. Denn Blake war nicht hie Dichter, hie Philosoph, hie Mystiker, nein, so wie seine Imagination auf einer Verschmelzung von seelischen und geistigen Kräften beruht, in dem gleichen Maße stellt auch sein Lebenswerk eine Verschmelzung von künstlerischen und geisteswissenschaftlichen Disziplinen dar: seine Kunst ist seine Philosophie und seine Philosophie ist seine Religion. Kunst in weitestem Sinne bedeutet ihm Lebenskunst; Vergessen und Vergeben sind eine Form der Imagination, denn auch sie führen den Menschen zu einer Art Erlösung, zu einer Befreiung von irdischer Gebundenheit. Und das, was wir als Kunst in engerem Sinne verstehen, bedeutet für ihn Rückkehr in das Paradies ursprünglichen Menschentums. Drei Söhne Noahs haben nach seiner Auffassung die Sintflut, d. h. die Ueberflutung ewigen Seins und ewigen Erkennens durch die Materie und die Sinnenherrschaft überlebt: diese drei Söhne sind Dichtkunst, Musik und Malerei (später bringt Blake als vierten die Baukunst hinzu). Kunst ist darum nicht um ihrer selbst willen dar, sondern sie ist der Weg zur Erlösung, eine Tat der Befreiung. Denn „The Primeval State of Man was Wisdom, Art and Science.“ (Jerus. III. Pp. 551). Und das eigentliche L e b e n des Menschen besteht in Kunst und Wissen im Sinne imaginativer Erkenntnis:

> „Was waren die geistigen Gaben der Apostel? Was ist der göttliche Geist? Ist der Heilige Geist etwas anderes als eine Quelle der Geisteskraft? Was bedeutet die Ernte und ihre Mühen, von denen das Evangelium berichtet? Was ist das Licht, das unter den Scheffel zu stellen, Sünde ist? Welcher Art sind die Schätze im Himmel, die wir uns erhalten sollen? Sind sie etwas anderes als geistiges Streben und seine Erfüllung? Was sind alle Gaben des Evangeliums, sind sie nicht Gaben des Geistes? Ist nicht Gott Geist, der in Geist und Wahrheit angebetet werden will, und bedeuten nicht die Gaben des Geistes dem Menschen alles? Oh ihr Religionsdiener, haltet jeden unter euch davon ab, Kunst und Wissenschaft in Heuchelei zu verachten! Bei Jesu Namen warne

ich euch! Was ist das menschliche Leben anders als Kunst und Wissenschaft?" [1]
(Jer. IV, p. 703)

Kunst in engerem Sinne, die der Aufgabe untersteht, Geist zu leben und Geistiges zu deuten, muß demnach eine Kunst des Symbols oder des „Image" sein, denn nur über diese beiden Darstellungsmittel ist es möglich, sinnlich nicht Faßbares in den Bereich des erscheinenden Seins zu erheben.

Er selbst, Blake, erfaßt mit seinem inneren Auge die „geistigen Linien" des Daseins, und mit Hilfe des „Mind's eye" erhebt er sie in die Ebene des körperlichen Auges. Ja, er als Eidetiker, dessen Schaukraft noch über der eidetischen Einheit steht, geht zuletzt noch weiter: nicht nur die Wahrnehmungswelt bietet ihm Symbole und Inbilder, sondern bloße „thoughts" und Vorstellungen verdichten sich ihm zu Bildern, die oft keine irdische Entsprechung finden.

Es wird darum im folgenden die Aufgabe sein, diese Symbole und Images kurz zu charakterisieren.

Aufgabe der Kunst ist es nicht, irgendwelche Erscheinungsformen zu kopieren, sondern Urbild und individuelle Idee des Empirischen in den Bereich des Wahrnehmbaren zu erheben. Dem Künstler fällt demnach die Aufgabe zu, die Natur als ein Kunstwerk göttlicher Macht und universeller schöpferischer Imagination der Menschheit zu deuten. Denn nur ihm, der die Imagination besitzt, ist es gegeben:

„To see a world in a Grain of Sand
And a Heaven in a Wild Flower,
Hold infinity in the palm of your hand
And Eternity in an hour."
(Aug. Inn., p. 118)

Er kann diese Synthese von Unendlichem und Endlichem vollziehen; Symbol und Image geben ihm die Möglichkeit, Unendliches im Endlichen darzustellen.

Der Weg zum Image, dem höchsten Ausdrucksmittel der Imagination, geht über verschiedene Stufen: Ueber der primitivsten Ebene der Kunst, der naturalistischen Beschreibung, steht der Vergleich, der bereits Beziehungen spinnt zwischen den einzelnen Bildern, sowie zwischen konkreten Dingen und abstrakten Begriffen: Der Mensch ist einer Sonnenblume g l e i c h; in der Erde verwur-

1) Jerusalem IV, p. 703. „(The Apostles knew of no other Gospel.) What were all their spiritual gifts? What is the Divine Spirit? is the Holy Ghost any other than an Intellectual Fountain? What is the Harvest of the Gospel & its Labours? What is that Talent which it is a curse to hide? What are the Treasures of Heaven which we are to lay up for ourselves, are they any other than Mental Studies & Performances? What are all the Gifts of the Gospel, are they not all Mental Gifts? Is God a Spirit who must be worshipped in Spirit & in Truth, and are not the Gifts of the Spirit Every-thing to Man? O ye Religious, discountenance every one among you who shall pretend to despise Art and Science! I call upon you in the Name of Jesus! What is the Life of Man but Art & Science?

zelt steht er da, und doch folgt sein Auge sehnsüchtig dem Licht des Geistes, so wie die Sonnenblume sich stets dem Lauf des Gestirnes zuwendet, nach dem sie ihren Namen trägt. Uber dem Vergleich liegt die Metapher. Ein schönes Beispiel von Vergleich und Metapher zugleich bietet das kleine Gedicht Blake's aus den „Songs of Experience" mit dem Titel „The Fly".

„Little Fly,
Thy summer's play
My thoughtless hand
Has brushed away.

Am not I
A fly like thee?
Or are not thou
A man like me?

For I dance,
And drink, and sing,
Till some blind hand
Shall brush my wing.

If thought is life
And strength and breath,
And the want
Of thought is death;

Then am I
A happy fly,
If I live
Or if I die."

Während in der ersten Strophe der Dichter es noch nicht wagt, den Vergleich zur Metapher zu erheben, vollzieht sich die Identifikation von Subjekt und Objekt des Vergleiches, von Dichter und Fliege erst im Verlauf der Betrachtung, so daß der ursprüngliche Vergleich in Strophe 1 in der letzten Strophe erst zur Metapher wird. Eine reine Metapher ist fernerhin am Schluß der vierten Strophe, wo Gedankenleere als Tod bezeichnet wird.

Bei dem Vergleiche werden zwei Dinge nebeneinandergestellt, bei der Metapher rückt, wie das bereits in der Bezeichnung liegt, ein Bild an Stelle eines Begriffes oder Dinges. Fallen jedoch Sinn und Bild zusammen, so erhalten wir das Kunst- und Stilmittel eines Sinnbildes oder Symbols.

Für Blake ist der Vogel allgemein Symbol des „spirit". Wie der Vogel Mittler zwischen zwei Räumen, Erde und Luft ist, wie er vom Irdischen aufsteigt in die Unendlichkeit des Himmelsraumes, so wie er sich emporzuheben vermag über die völlige Gebundenheit an die Gravitätsgesetze der empirischen Welt und auch wieder hinabsteigt in sie und ihren Gesetzen gehorcht, so steht auch der „spirit" des Menschen zwischen zwei Welten. Beheimatet in dem Allgeiste, steht er in ständigem Verkehr, in dauernder Inspiration mit der Welt. In dem Transcendieren zwischen zwei Welten liegt der beiden Kräften gemeinsame Sinn. Und in dem sichtbaren Wesen, dem Vogel, die Bildkraft, so daß es zur Bezeichnung eines Sinnes eintreten kann, ohne im übrigen seine Eigenexistenz als Vogel aufgeben zu müssen.

Wenn Shelley dagegen von der Lerche sagt:

„Hail to thee, blithe spirit! . . . . . .
What thou art we know not." („To A Skylark")

so ist hier die Lerche nicht nur Sinnbild, sondern „Image" d. h. Inbild irgendeines Unsichtbaren, Inbild eines gegenwärtigen Geistigen. Und auch für Wordsworth hat der Kuckuck als ein Vogel nur geringste Eigenberechtigung; er ist eine Wesenheit, die einen unsichtbaren Geist weset; seine Stimme ist es, die als ein überirdische Kraft den „mind" des Menschen berührt und ihn wie eine Harfe zum Klingen bringt. Eine transcendente Macht spricht durch den Kuckuck hindurch zum Menschen: Der Kuckuck, kein Vogel, sondern eine Stimme, ein Geheimnis, ist Inbild, Eins-Bild eines Transcendentalen:

„Even yet thou art to me
No bird, but an invisible thing,
A voice, a mystery;
The same who in my schoolboy days
I listened to . . . . . ." (Ww. „Te the Cuckoo")

Hier im Inbild lebt ein Teil des Wesens des Archityp, in einem Sichtbaren ist das Inbild als solches eingeschlossen. Steht das Symbol für ein Anderes, so lebt ein Unsichtbares in dem Inbild und kommt in ihm zu sichtbar-greifbarem Ausdruck, es wird in ihm „ingebildet". Ein sinnlich nicht Erfaßbares wird verdichtet und damit gedeutet in einer gestalteten Form. Das Image-Inbild hat demnach die ursprüngliche Funktion des ahd. „billid" [2] weitergeführt, das ein in Eins Zusammengeschlossenes, Greifbares bezeichnet, die ökunomischste und doch verständlichste Komposition sinnlich nicht erfaßbarer Kräfte. Das Image stellt, kurz gesprochen, bereits gedeutetes Leben dar.

Ist der Vogel schlechthin Symbol für Blake, so ist der Vogel als genau bestimmtes Einzelwesen im allgemeinen zum Image geworden. Die Lerche ist Botin des Los, d. h. sie ist ein Inbild der Inspiration und Intuition. Zwischen Erde und Himmel flatternd, trillert sie ihre Lieder, die ewig-alt und doch immer wieder neu sind. Alleine, fern von aller Erdenhast, hoch im Aether singt sie ihre Jubelgesänge, die sie aus dem Allgeiste empfängt und die Erde damit erfreut.

In „Milton" (39. p. 536) heißt es:

„Just at the place to where the Lark mounts is a Crystal Gate: It is the entrance of the First Heaven, named Luther; for the Lark is Los's Messenger thro' the Twenty-seven Churches."

Der Tiger ist bei Blake nicht in dem traditionellen Sinne Symbol und Furchtbarkeit, der Raub- und Mordlust, auch nicht Sinnbild der göttlichen Allmacht. Als reines „image" steht er zwischen der dämonischen Schöpferkraft Gottes und dem wirklichen Raubtier. Die Disharmonie seines Wesens, die Schrecklichkeit seiner feuerigglühenden Augen, die furchtbare Vitalität seines Wesens, das alles ist doch bezwungen in seiner Gestalt, in furchtbarer Symmetrie, und dies alles ist auch in eins geschmiedet in der geschlos-

2) Pongs: „Das Bild in der Dichtung."

senen Form des Gedichtes. Im „Tyger" ringt der Dichter mit dem Problem, unfaßbare und unendliche Gestaltungskraft, ungefaßte „energy" in einer einzigen Komposition, in einer „Eins-Schau" zu verdichten, und im sinnlich faßbaren Bilde des Tigers einem wüsten Chaos großartigster Visionen und Vorstellungen zur geschlossenen Einheit zu verhelfen; ein Gestaltungsproblem, das für ihn nicht nur in der Wortkunst besteht, sondern in erhöhtem Maße in der Malerei.

„Beulah Throned on a Sun-Flower", ein Aquarell aus „Jerusalem" (Binyon. P. 75) ist wohl das schönste Image Blakescher Malerei, das dann später, in Gestalt der Sonnenblume stehendes Symbol in der Kunst der Präraffaeliten geworden ist. Die Sonnenblume, die als solche schon für Blake Inbild des Emporstrebens des menschlichen Geistes nach dem Lichte der Wahrheit ist, schwebt hier auf diesem Blatt frei und losgelöst über den Wassern von Naturalismus und Sensualismus. Auf ihrem breiten Rund trägt sie eine weibliche Gestalt, die ihrerseits in ihren weiten Flügeln das Universum einschließt. Beulah ist Königin, denn sie trägt eine Krone, sie ist Herrscherin, denn in ihr gipfelt die Wahrheit. Doch sie sitzt da mit sorgenvoller Miene, das Haupt in die aufgestützten Hände geschmiegt und trauert um die Menschen, die gefangen liegen in der Finsternis der dunklen Fluten von Irrtum und Verblendung, ohne das strahlende Licht zu erschauen, den Glanz der Ewigkeit, der von ihr ausgeht, von ihr, dem Reich der Imagination.

Und Blake, der sich im Reiche der Imagination wähnt, weil er das Auge des Eidetikers und Herz und Blick des Künstlers besitzt, erschaut das „very core"[3] aller Erscheinungswelt; er erschaut es in seiner Jugend in der Natur unmittelbar, später aber, in reiferen Jahren im vorstellungsnahen Anschauungsbild der Vision. Und diese erschauten Bilder überempirischer Ideen werden ihm zu Images unbekannter Kräfte, und als solche leben sie in seiner Dichtung weiter.

So wie für Macbeth das bekannte Anschauungsbild des Dolches Ausdruck einer Vorstellung und einer unausgesprochenen Absicht ist (Macb. II. I. p. 48), so verdichten sich in Blake's Imagination Vorstellungen und philosophische Gedankengänge zu mythischen, lebendigen Gestalten, die er buchstäblich wahrnimmt und erlebt und als Images überliefert. Andererseits erscheinen ihm auch reale Gegebenheiten, wie Berge, Flüsse, Städte, Länder und Erdteile als Inbilder nicht konkreten, nicht „aggregaten" Seins.

Nicht nur Ausdruck einer Dingheit oder einer Idee sind diese Images, sondern sie bilden darüber hinaus Brennpunkte, in denen sich die Strahlen eines vergangenen oder künftigen Geschehens sammeln und zum Bilde vereinen, zu sichtbarer Form ingebildet wer-

3) Glenn Hughes: „Imagism and the Imagists." p. 133.

den. Wie sehr ihn auch die französische Revolution und die amerikanischen Unabhängigkeitskriege als politische Ereignisse seiner Zeit beschäftigt haben mögen, sind sie ihm doch mehr als bloßes Ereignis gewesen; Inbild innermenschlichen Geschehens, Image seiner eigenen geistig-seelischen Gespaltenheit, die bereits den Keim in sich trägt zu einer Wiedergeburt und zu einem neuen besseren Zeitalter.

Der historische Christus in seiner Menschwerdung bedeutet für ihn die Inkarnation der Erlöser-Idee, das Inbild der Imagination selbst: denn er hat sie sichtbar gelebt.

Zum Teil, vor allem in seinen Frühwerken greift Blake auf bereits überlieferte Bilder zurück: Lamm, Löwe, Rose und Lilie sind Symbole, die bereits seit Jahrhunderten in der gesamten Dichtung des Abendlandes zu finden sind. Auch die Sonnenblume, Blake's Lieblingsbild, soll bereits den Griechen als Symbol gedient haben.

Aber die Uebernahme dieser und noch vieler anderer Bilder tut dem Wert der künstlerischen Form Blake's keinen Abbruch; ist es doch nicht Mangel an gefühlsmäßiger Beteiligung am Stoffe oder eine Schwäche in der Begabung zur formenden und bildenden Kraft, was ihn danach greifen läßt, sondern die wahrhaftige Schönheit, die unüberbietbare Klarheit und die Unsterblichkeit der Bilder selbst. Er übernimmt sie ja auch nicht als bloß geliehenes Werkzeug oder gestohlenes Material, sondern als sein Eigentum, da er sie aufs Neue erlebt und erfahren hat und sie ihm vor allem mehr als bloße Metapher oder als ein Symbol sind, sondern lebendigstes Image irgendwelcher immanenter Werte. Und letzten Endes ist es ja auch so, daß das Alter eines schönen Bildes seinen Wert nicht herabsetzt, sondern im Gegenteil seine Klarheit und Schönheit noch steigert. Und Charles Gardner hat darum nicht Unrecht, wenn er sagt:

„A symbol is like wine, the better for being old." (p. 46)

Aber Blake greift nicht nur nach Bildern unbekannter Ueberlieferung, sondern er hat sich auch nicht gescheut, persönlichen Einfluß einzugestehen. Swedenborg, Boehme und Paracelsus verdankt er nicht nur Züge seiner Weltanschauung, sondern aus ihrem Kreis sind ihm auch manche schwerverständliche Bilder geblieben. Andererseits glaubt man in seiner Imagery oft Anklänge an alte ägyptische Kultur zu verspüren, und B. Fehr weist auf Vorbilder in der Kabbala hin. So führt er auch unter anderem an, daß der Vogel als ein Symbol des Geistes seinen Ursprung in der Kabbala habe, nach der der Vogel bei seinem Fluge die Luft bewegt und die Dichtigkeit verdrängt und auf diese Weise der Stimme von oben nach der Erde Durchgang gewährt. (Fehr, p. 146).

Aber Blake lebt nicht nur von fremdem Einfluß; er ist der Aufgabe des Mystiker-Dichters, transzendente Wert- und Seinszusam-

menhänge zu erfassen, und in irdischer Bild- und Begriffssprache wiederzugeben, auch aus eigener Kraft heraus und geistiger Inspiration gerecht geworden: der weitaus überwiegende Teil seiner Images und Symbole ist neu, von ihm selbst erschaut und geschaffen; leider, könnte man sagen; denn die Ursprünglichkeit dieser Bilder geht auf Kosten ihrer Verständlichkeit.

Das ganze irdische Weltsystem ist für Blake, wie für die Romantik allgemein, Ausdruck eines Geistigen. Was unten ist, die „caves" bedeuten für ihn Materie und Materialismus, der mit „chains", dem Inbilde der Erdgebundenheit, alles Sein an sich zu fesseln sucht, und alles, was er einmal besitzt, so leicht nicht wieder frei gibt. Die Wälder auf Erden, die „forests of the night", die das Sonnenlicht nicht eindringen lassen, sind Images der Verblendung und der Abgeschlossenheit der menschlichen Seele vor dem „spirit", sie sind Wahrheitsferne; nur die Augen des Tigers, der Zorn Gottes, das „erste Prinzipium" Boehms, leuchtet in ihnen.

Die Berge dagegen, die über die Wälder hinausragen, kommen der Sphäre des Geistigen näher, sie sind mit ihren kahlen, unbewaldeten Gipfeln Lichtblicke im Leben, Höhepunkte im menschlichen Dasein. Höher noch, als ihre Häupter aufragen, ist der Flug der Vögel; diese kleinen, unansehnlichen Geschöpfe, vermögen es, sich vollkommen von der Erde zu lösen, und emporzusteigen über den Bannkreis der Materie. Sie sind darum Symbol oder gar Image der Inspiration, wobei der Adler, der stolzeste unter ihnen, der auf den allerhöchsten Felsen horstet, und sich kaum in der Tiefe sehen läßt, sichtbarster Ausdruck des allerhöchsten Genius ist.

Die Sonne in ihrem strahlenden Lichte verkörpert natürlich das höchste Sein; sie ist darum für Blake die „Poetry" und Kunst selbst, das Licht, das das gesamte Erdendasein erleuchtet. Der Mond, der sein Licht von der Sonne erhält und es in das Universum zurückstrahlt, ist die Liebe. Die Sterne aber, die in regelmäßigen Bahnen im Himmel ziehen und kalt und ewig unverändert auf die Erde blicken, sind für Blake, wie für die alte Astrologie Gesetze der Vernunft, In- und Sinnbild der „Ratio".

Aber auch der horizontale Schnitt durch das Universum ergibt für Blake ein interessantes Geistesbild:

Der Norden, das geographische Oben, das seit Urzeiten in Eis erstarrt liegt, bildet die Region des spirit, der ja seinerseits in Blakes Zeit im Materialismus erstorben schien. Der Süden ist die Heimat der Vernunft, der „Reason"; dagegen stellt der Westen die Heimat des Körperlichen und Sinnlichen dar und der Osten den Bereich der Leidenschaften. (Auch in dieser Einteilung vermutet B. Fehr einen Einfluß der Kabbala). Unter diesem Koordinatensystem geschieht dann die weitere Wahl und Wertung seiner geographischen Images. In den ersten Büchern ist ausschließlich Pa-

lästina mit dem Mittelpunkt Jerusalem Ausgangspunkt der Symbolik; Christus kommt von Galiläa, aus dem Norden nach Jerusalem; der Sinai, wo die rationalen Gesetze, die Blake als „Thou-Shalt-Nots" bezeichnet, gegeben wurden, liegt südlich von Jerusalem.

Späterhin hat Blake England mit dem Zentrum London in den Mittelpunkt seiner Betrachtung gestellt. Aus dem Mount Gilead wird der Mount Snowden, aus Beth Plor wird Cosway Vale.

Doch bei dieser konkreten Imagery blieb Blake nicht stehen; nicht lange beschränkte er sich auf die Bilder aus der wirklich gegebenen Welt, aus Natur und Leben; sie genügten ihm zuletzt nicht mehr, sondern er erfand, oder vielmehr ersah uns fremde, oft bizarre Gestalten und Bilder, die gleichsam aus einer anderen Welt zu kommen scheinen, und denen er z. T. unergründliche Namen gab. In reiferen Jahren verließ er sich vollkommen auf seine Visionen, die sich immer weiter in ihrer Komposition von dem Wahrnehmungsbild entfernten und dem Vorstellungsbild näherten, während sie sich in ihrer Sichtbarkeit in umgekehrter Richtung entwickelten.

Zu dieser Entfaltung Blake's sagt Symons (p. 83):

> „Dropping the tools with which he has worked so well, he grasps with naked hands after an absolute truth of state to render the outlines of vision literally, without translation into the forms of human sight."

Phasen und Zustände des menschlichen Innenlebens schaute Blake nun im Image uns zumeist unbekannter, oder undeutbarer Gestalten; eine Götterwelt erstand vor seinen Augen, ohne daß er selbst der Gefahr der Allegorisierung, gegen die er bewußt ankämpfte, erlegen wäre, sondern er blieb sich stets dessen bewußt, was er im D. C. (III. p. 788) schrieb:

> „Visions of these eternal principles or characters of human life appear to poets in all ages; the Grecian gods were the ancient Cherubim of Phoenicia; but the Greeks, and since them the Moderns, have neglected to subdue the gods of Priam. These gods are visions of the eternal attributes, or divine names, which, when erected into gods, become destructive to humanity. They ought to be servants, and not the masters of man, or society. They ought to be made to sacrifice to Man, and not man compelled to sacrifice to them; for when separated from man or humanity, who is Jesus the Saviour, the vine of eternity, they are thieves and rebels, they are destroyers."

Durch Einführung dieser visionär wahrgenommenen Gestalten als Images überempirischer Begriffe wurde der ursprüngliche Ansatz zu einem festen System in dem Symbolismus und der Inbildkunst Blake's durchbrochen — und darüber hinaus ein vollständiges Verstehen seiner Werke erschwert, ja unmöglich gemacht. Denn auf unbekannten, fremden Pfaden führt er uns durch Himmel und Hölle, über Land und Meer, über ungezeichnete Bahnen im Universum, wo er, der des Weges Kundige den Urgrund aller

Dinge und alles Unerfaßlichen wähnt, und wo wir, die Fremdlinge oft vor verschlossenen Toren stehen. Schlüssel zu diesen Eingängen können uns höchstens ab und zu seine Briefe reichen und seine Sprüche, die Bagdasarianz als „Oasen, in eine Wüste hineingestreut", bezeichnet, als „Oasen, wo zu geistiger Labung lichter Sinn hervorbricht" nach den „Wirrsalen von Gestalt und Tat." Im übrigen „reicht ein jedes der schwer beladenen Bildworte für uns an unerkannte ferne Grenzen, die wir vielleicht mit weitem Blick erahnen, nicht aber, so wie er zu vertrautem Umgang haben. Fremd, doch mit sicherer Absicht, rückte er alles Angeschaute als Baustein in sein Weltgebäude ein, dessen Fundamente noch heute fast ganz in unerspähtem Grunde ruhen. Blake sprach in einer großen prophetischen Dichtung nicht zu den Menschen (wiewohl er vorerst dies zu tun glaubte), sondern für die Menschheit zu den himmlischen Geistern. Das ist die Tragik seines Sehertums." (Bagd. p. 2).

Das größte Kopfzerbrechen haben zweifellos die geographischen Bilder den Interpreten gemacht; der Weg, der wahrscheinlich zu ihnen führt, ist das Leben des Autors selbst. Denn der plötzliche Sprung von den biblischen Bezeichnungen in seinen Frühwerken zu heimischen Namen hat nach Ansicht der meisten Kommentatoren seinen Grund darin, daß Blake von diesem Zeitpunkte ab selbst als Mikrokosmos in den Vordergrund trat und die Wahl seiner Symbole und Images von nun an mit seiner eigenen Lebensentwicklung Hand in Hand ging. Aber selbst dann, wenn wir von seiner eigenen Lebensgeschichte aus an die Deutung seiner Images herangehen, müssen doch noch viele Bilder und Begriffe ungeklärt bleiben.

Ellis und Yets geben zu (Symons, p. 84), daß:

„There is apparently some confusion among the symbols."

Und Symons sagt dazu: „He (Blake) is concerned now only with his message, with the „minutely particular" statement of it; and as he has ceased to accept any mortal medium, or to allow himself to be penetrated by the sunlight of earthly beauty, he has lost the means of making that message visible to us. It is a miscalculation of means, a contempt for possibilities; not, as people were once hasty enough to assume the irresponsible rapture of madness." (Symons, p. 85 f.).

Und ähnlich, wie mein Lehrer, Prof. Deutschbein, gelegentlich einer Rücksprache mit ihm äußerte, sagt Adeline Butterworth in ihrem Blake-Buch:

„It needs the insight of the mystic — of those belonging to the ‚world insight' — to understand the mystic soul of William Blake." (P. 2).

Teil V. Blake's Kosmogonie,

eine Deutung seiner Weltanschauung.

„Do what you will: this life's a fiction,
And is made up of contradiction."

„Der Skepsis dieser Worte Blake's aus dem Diarium, die er als Mal auf dem Grabe einer für ihn toten Weltanschauung von Naturalismus und Realismus errichtet hat, steht gegenüber der Grundstein seiner neuen Weltanschauung:

„This world of Imagination is the world of Eternity; it is the divine bosom into which we shall all go after the Death of Vegetated body. This World of Imagination is Infinite and Eternal, whereas the world of Generation, or Vegetation, is Finite and Temporal. There Exist in that Eternal World the Permanent Realities of Every Thing which we see reflected in this Vegetable Glass of Nature. All Things are comprehended in their Eternal Forms in the divine body of the Saviour, the true vine of Eternity, the Human Imagination." (D. C. A. Pp. 69—70, p. 830)

In diesem Bekenntnis, das nicht das einzige in seiner Art ist, spricht Blake aus, was seine mythischen Gestalten, seine Images leben und wesen. Wie Berkeley hat er sich losgesagt von dem Glauben an die sichtbare, materielle Welt. Der immaterielle Geist, der Spirit, ist das oberste Prinzip des Lebens, die Imagination die Welt des spirit im Menschen. Das Geistige, das Göttliche, das urgründige Sein alleine ist ewig. Und das, was dieses Sein in der Mannigfaltigkeit seiner Werde- und Erscheinungsform erschauen läßt, ist die „imagination", jene Kraft, in der der Mensch als ein Kosmos war im Sinne des Rennaissance-Kosmismus, in der er als ein „Eternal Human" lebte. Jene Imagination, die ihm nach dem Sündenfalle als Verheißung mitgegeben wurde, ist in Christus, dem Archityp des Göttlichen und dem Image der Imagination leibhaftig geworden. Doch die Menschheit hat es nicht erkannt, und die Kirche hat Christum mißverstanden.

Ein unbewußtes Sein war die Imagination vor dem Sündenfalle; und unbewußt ist sie auch heute noch im Kinde, verschüttet im Erwachsenen. Bewußt aber und herber, eine Schau unter dem Eindruck von Wissen und Erfahrung, ist sie bei dem Menschen, der sie durch Wiedergeburt zurückerhält: bei dem Mystiker und bei dem Künstler. Er selbst, Blake, der Imagination besaß, der mehr erfuhr, als die Sinne schlechthin zu fasser vermögen, wußte, daß diese gleiche Kraft Allgemeingut der Menschheit ist.

Er, der das Herz eines Kindes besaß, wußte, daß der Schleier, der diese Kraft der Imagination im Menschen heute verhüllt am dünnsten und duftigsten ist bei dem Kinde, und daß das Kind einer Wiedergeburt nicht bedarf, weil es die Fähigkeiten eines „Real Man" noch besitzt. Der Erwachsene dagegen muß wiedergeboren werden, zum Kinde hin und zu Christus, dem idealen Menschen.

Wiedergeburt bedeutet den Eintritt des „Spirit", der Image und Teil des ewigen göttlichen Universalgeistes ist, in die Ganzheit der Integration des menschlichen Geisteslebens, in die Imagination. Denn Imagination ist die ursprüngliche Seinsform des Menschen; dies zu verstehen, müssen wir seine Kosmogonie heranziehen, über die man als Motto gleichsam folgende Worte Jakob Boehmes setzen könnte:

„Darum, so man redet vom Himmel und von der Geburt der Elementa, so redet man nicht von fernen Dingen, so weit von uns sind; sondern wir reden von Dingen, so in unserem Leibe und Seele geschehen." (Boehme: De 3 Princ. VI. III. 52)

Die Erschaffung der Welt ist für Blake nicht eine Höherentwicklung eines ursprünglichen Seins, sondern ein Absinken, ein Fall. Denn der Beginn der Welt ist der Durchbruch eines harmonischen, monistischen Ganzen zu einem Dualismus von Sein und Schein; aus einer bewegungslosen Ruhe und Schwebe eines gegensatzlosen, statischen Zustandes entspringt die Welt und mit ihr der Mensch in seiner jetzigen Gestalt. Subjektive und objektive Kräfte, die zuvor in gemeinsamem Dienste des Unendlichen das unbegrenzte Sein bildeten, die Imagination, sind im Dasein in Opposition getreten. Im B. U. II. 1—4, p. 144 heißt es:

„Erde war nicht, noch der Anziehung Welten;
Der Wille der Unsterblichen weitete
Oder engte seine allbeweglichen Sinne;
Tod war nicht, doch ewiges Leben quoll." [1]

Die Unsterblichen in Blake's Kosmogonie sind vier Lebenskräfte, vier Zoas, wie er sie nennt:

Urthona, die Sonne des Universums, ist der individuelle spirit im Menschen.
Luvah, dem Monde gleich, verkörpert die Gefühlsseite im Menschen, seine Seele, das Organ für die „emotions".
Urizen, dessen Symbole die Sterne sind, entspricht dem „mind", dem Organ des Denkens, der Vernunft.
Tharmas, der letzte der vier Zoen, ist das Körperliche im Menschen und das Materielle im Universum. Sein Organ sind die Sinne.

1) Uebertragen von W. Bagdasarianz.
Urtext:
„Earth was not: nor globes of attraction;
The will of the Immortal expanded
Or contracted his all flexible senses;
Death was not, but eternal life sprung."

In der Ewigkeit stehen diese Zoas in vollkommener Harmonie und in unveränderlichem Gleichgewichte, so wie sie heute noch in der Imagination zu einer Ganzheit aufgehen und hier infolgedessen noch Ewigkeitsmacht besitzen. Denn die Imagination ist ein letzter Rest, der sich aus dem „primeval state" des Menschen und Universums erhalten hat. Wo das Wort Ewigkeit im Folgenden gebraucht wird, ist es notwendig, daß wir uns seiner doppelten Bedeutung bewußt sind: zunächst bedeutet es unter biblischem Aspekte die Zeit vor Erschaffung der Welt, den vorparadiesischen Zustand. Dann aber wird Ewigkeit auf den Menschen bezogen und bedeutet jenen Zustand „in ancient days", wo das einzige Organ, das den Menschen mit der Umwelt verbindet, die Imagination ist, die Einheit jener vier Grundkräfte spirit, mind, soul und body.

Blake bekennt sich zu dieser Anschauung, daß das Sein aller Dinge in ihrem Wahrgenommen-Werden beruhe, und daß der Mensch eine „universal humanity" besitze, die ihn zum alleinigen Wertmesser des Daseins mache. Vorgänge und Bilder, die er in seinem Mythos auf das Universum bezieht, müssen nicht nur auch, sondern nur auf den Menschen bezogen werden. Was er als ein Geschehen im Makrokosmos darstellt, ist ein Image der Entwicklung im Mikrokosmos Mensch. Er will ja keine Historie schreiben über die Entstehung der Welt, sondern er will als Psychologe das Wesen und den Verlust der Imagination im Menschen darstellen. Die Kunst aber, den Menschen als ein genaues Abbild des Universums zu betrachten, als einen „Gegenwurf" des Universums, haben ihn Swedenborg gelehrt und Jakob Boehme mit ihren zahllosen Entsprechungen zwischen der materiellen und der geistigen Welt. In Aurora I, 28 heißt es:

> „Das Inwendige oder Hohle im Leibe eines Menschen ist und bedeutet die Tiefe zwischen Sternen und Erde; der ganze Leib mit allem bedeutet Himmel und Erde; das Fleisch bedeutet die Erde; das Blut bedeutet das Wasser und ist auch vom Wasser" etc.

In einer „universal Brotherhood", in vollkommener Einheit und Harmonie ruhen die vier Kräfte, spirit, mind, soul und body in der Ewigkeit. Diese Einheit gibt es nur hier, in der Ewigkeit und in der Imagination. Auf irdische Dinge läßt sie sich nicht übertragen:

> „A perfect Unity cannot exist but from the Universal Brotherhood of Eden, the Universal Man." (4 Z. I. 4—6, p. 278).

Im Anfang ist also nicht das Einzelne, sondern die Gemeinschaft und Harmonie, die Einheit der Totalität. Da setzt die Entwicklung ein, der Abfall. Den ewigen Frieden durchbricht ein Einziger in begehrender Ueberheblichkeit und Machtlüsternheit wie Boehmes Lucifer. Urizen will herrschen, ein Teil will an den Platz des Ganzen treten. Er löst sich aus der Harmonie und im Entstehen des Eigenwillens wird die Eigenexistenz bewußt. Die

Folge davon ist eine Verschiebung des Gleichgewichtes. Wenn auch die Kohärenz vorerst noch weiter besteht, so findet doch durch das Bewußtwerden der Individualexistenz eine innere Spaltung statt. Eine innere Einheit teilt sich in Subjekt und Objekt, in Bild und Gegenbild, d. h. in der Literatursprache: Eine Einheit der Totalität ist nunmehr nur mehr über die Einfühlung möglich. Im Mythos kommt diese Verlagerung zum Ausdruck in der Teilung eines jeden Zoa in „spectre" und „emanation", in ein männliches und ein weibliches Teil.

Aus Luvah, der Seele geht, so wie Eva aus Adam, Vala hervor, die Schönheit der Natur.

Ahania, die Freude, ist Emanation Urizens. Der mind wird also von nun an jeder Freude bar sein, zumal im Mythos Blake's Urizen und Ahania meist in Feindschaft leben.

Tharmas, der „body", gibt seinen „generative instinct" in Gestalt Enions ab, so daß eine physische Weiterentwicklung von diesem Augenblick an gebunden ist an eine Zweigeschlechtigkeit; denn der Androgyn Tharmas hat sich aufgelöst in ein Männliches und ein Weibliches. In der Erschaffung Evas im Paradiese sieht Blake wie sein Vorgänger Boehme bereits die Folge eines vorausgegangenen Falles.

Nur Urthona, der Allgeist, nimmt nicht direkt teil an der Katastrophe. Er bleibt als Allgeist in seiner Welt, und nur ein Teil von ihm wird mitgerissen. Los, sein zeitlich-endlicher Teil, sein Image im Dasein, unterliegt dem gleichen Schicksal wie die übrigen drei Zoen: er, der individuelle Geist teilt sich; Enitharmon, das Image der geistigen Schönheit, geht aus ihm hervor. Da beide eine Form des Geistigen in der Zeit darstellen, werden sie auch zuweilen schlechthin als Images von Zeit (Los) und Raum (Enitharmon) betrachtet. Dem Reiche dieses Zustandes, in dem dieser erste Fall endet, gibt Blake den Namen Beulah.

Während die Sonne Symbol der Ewigkeit ist, wo der Allgeist waltet, ist der Mond das Licht Beulah's. In diesem Zustande Beulah, in dem sich die Integration des Menschen bereits gelockert hat, empfängt der Mensch den Geist der Wahrheit, den Spirit nicht mehr unmittelbar aus sich selbst heraus, nicht mehr aus seiner „Universal Manhood", sondern, wie der Mond sein Licht aus der Sonne erhält und es ins Universum ausstrahlt, so empfängt der Mensch jetzt im Zustande der Inspiration den Geist aus einer transcendenten Welt und gibt ihn an die irdische Welt weiter; denn er selbst ist nicht mehr „universal man", der das Himmelreich in sich trägt, sondern steht als Mittler zwischen ewiger und zeitlich-endlicher Welt. Freude und Glanz der Ewigkeit werden von Beulah aus in das irdische Dasein reflektiert. Die Emanationen, die Blake häufig als Töchter Beulah's bezeichnet, sind demnach zu verstehen als die Musen seiner Kunst, denn sie sind Botinnen der Inspiration.

Bei H. Hamblen findet sich folgende Definition Beulah's:

„Beulah means marriage. It is the pleasant assuagement, through emotional reaction and intellectual conception in union, of that strength of duality of which generation consists. It is a higher mental generation which preserves man in his typical humanity. When Blake exclaims: „Oh, Holy Generation, image of Regeneration!" it is that he means. He has been tracing the efforts of human mind to preserve itself through the arts and institutions." (p. 34)

Diese Definition beschreibt Beulah von unten her betrachtet, aus dem dritten Zustande, der sich aus dem zweiten Falle ergibt, aus dem Zustande vollständiger Desintegration des menschlichen Innenlebens. Für ihn bedeutet Beulah tatsächlich einen Aufstieg, eine „marriage": denn die Gegenteile, die hier auf Erden leben, gehen dort als Gegensätze in einem Spannungsverhältnis monistischen Seins auf.

Für die, welche in der Ewigkeit leben, bedeutet Beulah einen Abstieg; für denjenigen, der in der „Experience" des irdischen rational bestimmten Zustandes steht, die erste Stufe zum Aufstieg, die Pforte, an der die Seele des Mystikers den himmlischen Bräutigam begrüßt.

Von Beulah aus geschieht der zweite Fall, den die Bibel in dem Sündenfall Adams und Evas sieht. Gleichgewicht und Harmonie der vier Grundkräfte brechen vollkommen auseinander. An die Stelle einer inneren Integration und einer ganzheitlichen Kohärenz treten einzelne selbständige Kräfte.

Urizen, dem „mind", dem selbständigen Denkvermögen des Menschen, gelingt es zwar nicht, Urthona, den Geist zu besiegen und zu stürzen, aber er verdrängt ihn, und maßt sich den oberstn Platz im Universum an; aus dem Süden zieht er nach dem Norden und macht sich zum Baumeister einer neuen Welt. Gesetze und Moral sind seine Baugerüste, die Welt des Materialismus sein Gebäude. Nur zeitweise gelingt es ihm, die geistige Inspiration, Los zu unterdrücken, denn Los selbst bleibt vor einem moralisch-sittlichen Falle bewahrt: Zu Albion, dem gefallenen Menschen sagt er in Jer.:

„Tou wast the image of God; surrounded by the Four Zoas.
Three thou hast slain. I am the
Fourth; thou canst not destroy me!" (Jer. II. 42. 628)

Propheten-, Seher- und Dichtertum, wenngleich der Verstand sie vernichten will, erstehen immer wieder aufs Neue; sie stehen im Leben als Einzel- und Sondererscheinung, wenn auch der Strom der Welt sie hinwegzuspülen versucht.

Mit dem ersten Tyrannenstreiche Urizens ist der „Fall" nicht abgeschlossen. Urizens Auflehnung läßt auch die übrigen Zoas aus dem zerstörten Gleichgewicht fallen. Luvah, die Seele, ergreift den Wagen des Intellektes; Gefühle und Leidenschaften versuchen, den Menschen zu überwältigen; das ist die Folge eines übertrieben

rationalen Systems. Es gelingt jedoch dem Menschen, sie zu bändigen. Doch in Gestalt Orc's, des Geistes der Revolution erstehen sie wieder. Aber letzten Endes steht Luvah wieder auf. Als Friedensfürst in den blutigen Kleidern Christi geht er aus dem Kampf hervor. Sowohl Orc als auch Luvah, Krieg und Friede, sind Manifestationen der Seele. Der Leidtragende in dieser Katastrophe ist Tharmas, der body, die nature. Er ist das mehr passive Element, auf das sich alle diese Veränderungen auswirken. Unter der Herrschaft Urizens leidet er, weil ihm seine natürlichen Rechte versagt werden — und er im übrigen zur konkreten sterblichen Materie geworden ist, die nur eine Scheinexistenz besitzt. Der ewige Leib ist zur Schale zusammengeschrumpft. Lebensfähig erhält ihn nur seine Freundschaft mit Los und Enitharmon. Ja, er vermag es sogar, die beiden nach ihrem Falle wiederzugebären: die Natur hat die Kraft, die dichterische Schöpferkraft wieder zu erwecken. An dieser Tatsache hat Wordsworth zeit seines Lebens festgehalten. Nur Blake selbst hat sie in seinen reifen Jahren vergessen. Er glaubte zuletzt nur mehr an die Wahrheit rein geistiger Vision und schaltete die Natur vollkommen aus. Und — so sehr er Wordsworth's unsterbliche Ode schätzte, wie aus dem Tagebuch Crabb Robinson's hervorgeht (Symons, p. 264), so verwarf er doch seine reproduktive Imagination, die sich ausschließlich an der Natur orientierte. Crabb Robinson notierte in seinem Tagebuch unter dem 25. Febr. 1852 folgende Randbemerkung, die Blake unter Wordsworth's Gedichte machte:

„I see in Wordsworth the Natural Man rising up against the Spiritual Man Continually, and then he is No Poet, but a Heathen Philosopher at Enmity against all true Poetry or Inspiration."

Und wenn Wordsworth in seinen „Poems" schreibt:

„Influence of Natural Objects
In calling forth and strengthening the Imagination in
Boyhood and early Youth" —

fühlt Blake sich veranlaßt zu bemerken:

„Natural Objects always did and now do weaken, deaden, and obliterate Imagination in Me. Wordsworth must know that what he writes Valuable is Not to be found in Nature. Read Michael Angelo's Sonnet, vol. II, p. 179:

„Heaven-born, the soul a heaven-ward course must hold;
Beyond the visible world She soars to seek,
For what delights the sense is false and weak
Ideal Form, the universal mould." (Marg. p. 1024)

Urizen hat sich aus der Harmonie des Allseins gelöst. Aus dem All-Sein der „Universal Humanity" wird ein Ich-Sein, ein Du-Sein, ein Es-Sein: es entsteht das Dasein, das Bewußtsein des individuellen Seins. Nach dieser Wendung ist die Schöpfung nicht Teil und Offenbarung des Göttlichen, sondern ein Abstieg eines in sich ruhenden monistischen Seins in das dualistische Dasein und

auf der anderen Seite Verhüllung und Vergewaltigung des Göttlichen. Ueber die Sprengung des ursprünglich monistischen Seins klagt Eno, die alte Mutter, eine Tochter aus Beulah, der die glückliche Zeit des Ursprungs noch vor Augen steht, und die den Schmerz über den Fall nicht verwinden kann:

„O ferne Zeiten!
Als Lieb' und Freud' Anbetung waren,
Und nicht uurein erachtet.
Nicht Auglos Lüsten,
Dünnlippiger Neid,
Noch borstiger Zorn,
Noch lockige Lüsternheit.

„Doch Sucht Erfüllung fand,
Neid sich von Lämmern nährte,
Von Löwenblut der Zorn,
In Schlaf lallt' Lüsternheit
Der Jungfrau Lied,
Und Liebe stillte sie:

„Bis Ichsucht Schloß und Riegel brach,
Und schlief mit off'ner Tür;
Am Fest der reichen Mißgunst sang;
Und auf und ab ein kleines Lamm
Dem Zorne folgte; Lust
Mit ihrer wahren Liebe zeugte
Ein riesenhaft Geschlecht." [2] (B. L. I, p. 267)

Ichsucht bedeutet Loslösung aus der Gemeinschaft, Zerstörung der inneren Harmonie, Auflösung der Integration. Sie ist mit dem „Bösen", dem negativen Prinzip im Leben identisch und führt den Verlust der Imagination herbei, die Verschüttung ewiger Wahrheit unter der Herrschaft von Sinnen und Vernunft:

„There stand the venerable porches . . . . . .
Placed in the order of the stars, when the five senses whelmed
In deluge o'er the earth-born man; then turn'd the fluxile eyes.
Into two stationary orbs, concentrating all things:
The ever-varying spiral ascents to the heavens of heavens
Were bended downward, and the nostrils' golden gates shut,
Turn'd outward, barr'd and petrify'd against the infinite.
(Europe, p. 237)

Zu der inneren Isolierung Urizen's trat sein Fall aus der kosmischen Gemeinschaft. Außerhalb des göttlichen Zentrums und fern von der Weltenmitte mußte er seine eigene Welt aufbauen. Und so

2) Uebersetzt von W. Bagdasarianz.
Urtext:

„O Times remote!
When Love & Joy were adoration,
And none impure were deem'd:
Not Eyeless Covet,
Nor Thin-lip'd Envy,
Nor Bristled Wrath,
Nor Curled Wantonness;

But Covet was poured full,
Envy fed with fat of lambs,
Wrath wit lion's gore,
Wantonness lull'd to sleep
With the virgin's lute
Or sated with her love;

Till Covet broke his locks & bars
And slept with open doors;
Envy sung at the rich man's feast;
Wrath was follow'd up and down
By a little ewe lamb,
And Wantonness on his own true love
Begot a giant race."

schuf er die irdische Welt, die Welt der Sinne und des Verstandes. Klein, sichtbar und teilhaft wurde sie, denn die Möglichkeit großen Wirkens war ihm verloren gegangen. Und er, der nur mehr ein Teil eines Ganzen war, ein Schatten, schuf sie nach seinem Bilde. Dieser Schöpfer aber, den Blake Urizen nennt, den gefallenen „mind", und der dem ersten Prinzipium Boehme's, dem zornigen Gotte entspricht, begegnet uns wieder im A. T. unter dem Namen Jehova oder Jahwe. Denn der Gott der Juden, der mit Urizen identisch ist, ist kein Gott der Liebe, und erst recht kein Gott der Imagination, denn sein Wesen ist einseitig und nicht integriert. Da das Band der Integration immer Liebe ist, muß der Gott, dem Blake dient auch ein Gott der Liebe sein, ein Gott, der nicht straft und zürnt, sondern vergibt. Diese Gottheit ist im Volke der Juden unbekannt: die Propheten kündeten sie zum Teile, aber sie wurden nicht gehört, Christus lebte sie, aber er wurde ans Kreuz geschlagen. Blake's Vorliebe für die Dichtung der israelitischen Propheten ist demnach nicht einer inneren Verbundenheit mit dem S-typischen Denken[3] der Juden gleichzusetzen. Sondern im Gegenteil, indem er die Propheten achtete, erhob er sie über das Judentum und verachtete das Volk, zu dem sie im Wiederspruche standen; und indem er die Propheten schätzte, trat er in Gegensatz zu dem Judengotte Jahwe, von dem sie nicht gesandt waren. Diese Abneigung gegen das Gotteserlebnis des jüdischen Volkes teilt Blake mit Wordsworth, für den der Begriff Jehowah nichts weiter bedeutet als eine Ausgeburt der Fancy. Im Eingang zu seinem „Excursion" heißt es:

„All strength — all terror, single or in bands,
That ever was put forth in personal form —
Jehovah — with his thunder, and the choir
Of shouting Angels, and the empyrial thrones —
I pass them unalarmed. Not Chaos, not
The darkest pit of lowed Erebus,
Nor aught of blinder vacancy, scooped out
By help of dreams — can breed such fear and awe
As fall upon us often when we look
Into our Minds, into the Mind of Man —
My haunt, and the main region of my song."

Diesen Gott gibt Blake auf dem Titelblatt zu I. B. U. wieder: eine bis zur Leblosigkeit erstarrte, blutleere Gestalt, die man kaum noch als ein Wesen bezeichnen kann, eine düster-graue Versteinerung, kauert auf der Erde, den schweren müden Kopf auf die hochgezogenen Knie gestützt. Sein Gesicht ist verschlossen, die Haltung starr. Selbst das in dichten Strähnen niederhängende Haar ist ein Bild der Todesstarre. Nichts an der ganzen Gestalt deutet auf Leben hin, jeder Zug spricht von Tod und Erstarrung.

3) vgl. E. Jaensch: Der Gegentypus. Lpzg. 1938.

Dieser Gott schuf sich eine Welt, sich selbst zum Bilde, eine Welt, von der Blake sagt:

„Und Urizen (so sein ewiger Name)
Gab mehr und mehr sein furchtbares Entzücken
Der dunklen Heimlichkeit, seine Fantasien
Verbarg er im Aufruhr des Schwefelstromes ....“ (B. U. IV b. 11—14)

„Vergessenheit, Stummheit, Notwendigkeit!
In Ketten des Geistes verschlossen wie
In schrumpfenden Fesseln des Eises,
Entstaltet und der Ewigkeit entzweit ...“ (B. U. IV b. 25—28)

„Rastlos in Ketten rollt der Unsterbliche,
Von Schmerzen und Aengsten unsäglich beschwert,
Bis wild geklüftetes Dach ihn einfing
Die Quelle des Geistes in irdischen Grund.“ [4] (B. U. IV b. 32–35)

Die gleiche Kosmogonie, die Blake selbständig aufgebaut hat, liest er auch aus der Bibel; hier ist Adam Erbe des mythologischen Geschehens, das sich in der Ewigkeit abgespielt hat. Die Erschaffung Evas entspricht dem ersten Falle nach Beulah, der Scheidung von „Spectre“ und „Emanation“. Der Sündenfall im Paradies, der Genuß der Frucht vom Baume der Erkenntnis, das Erkennen von Gut und Böse, entspricht dem zweiten Falle Blake's, dem Ueberhandnehmen eines universellen Dualismus durch den Zerfall der imaginativen Harmonie. Die Sintflut betrachtet Blake als ein Image des Untergangs ewiger ursprünglicher menschlicher Wesenheit in den Fluten der materiellen, endlichen Welt, als ein Symbol der Ueberflutung Beulah's durch die irdische Welt, die Blake Ulro nennt. Noah, der als einziger die Sintflut überlebt, ist für ihn der Künstler, in dem die Imagination erhalten geblieben ist, und der sie inmitten der Stürme der materiellen Welt und des Tobens der Brandung des Alltagslebens bewahrt und an ferne Geschlechter weitergibt. Aus der Ewigkeit hat Noah die Kunst und den Prophetengeist hinübergerettet in die Zeit, und durch ihn erhält der Mensch die Möglichkeit einer Rückkehr in das ursprüngliche Sein und zu

4) Uebersetzt von W. Bagdasarianz.
Urtext:

And Urizen (so his eternal name)
His prolific delight obseur'd more and more
In dark secresy, hiding in surgeing
Sulphureous fluid his phantasies.

Forgetfulness, dumbness, necessity,
In chains of the mind locked up,
Like the fetters of ice shrinking together,
Disorganiz'd, rent from Eternity,
. . . . . .

Restless turn'd the Immortal inchain'd,
Heaving dolorous, anguish'd unbearable;
Till a roof, shaggy wild, inclos'd
In an orb his fountain of thought.

ursprünglichem Erkennen, und von da aus zum letzten ewigen Sein in der Welt des ungeschiedenen Allgeistes.

Den Sündenfall der Bibel hat Blake sich seiner Weltanschauung gemäß ins Intellektuelle umgedeutet. Denn für ihn ist der Fall des Menschen nicht ethisch-sittlicher, sondern ästhetisch-intellektueller Natur.

Die Welt, in die der Mensch zuletzt hinabsteigt, ist der Zustand, in dem er die imaginativ-visionäre Schau verloren hat, weil sein Intellekt die Wurzeln aus der Integration der Imagination gelöst hat und in das Leben der Sinnenwelt hinabgesunken ist. Demnach ist für Blake das Problem der Wiedererlangung der ursprünglichen Wesensform nicht ein Problem des Willens, sondern der Integration.

Und mit diesem Probleme beschäftigen sich alle seine mythischen und prophetischen Schriften, indem sie alle in irgendeiner neuen Wendung oder von einer anderen Seite her das eine Grundthema behandeln: den Fall Albions, des „Universal Man" in die „Adam-heit". Personen dieser großen Tragödie sind vor allem die vier Grundkräfte der Imagination, die vier Zoas, und die Leidenschaften und verschiedenen ‚States" des Menschen.

Teil VI. Imagination in der Lebenskunst.

„We are put on earth a little space,
That we may learn to bear the beams of love." [1]

Kunst als Ganzheitsbegriff, wie Blake sie auffaßt, dem die Gesamtheit menschlicher Kräfte und Fähigkeiten dient, muß notwendigerweise auch den äußeren Menschen formen und wandeln; zur Kunst gehört die Lebenskunst. Das ist die Ueberzeugung und der Glaube des Philosophen, Psychologen und kindlich gläubigen Menschen Blake.

Wenn die Kunst des Genies den Menschen zu höherem Leben führen, und ihm das „verlorene Paradies" zurückerobern soll, so muß dieser Mensch auf Erden [2], schon bestimmte Voraussetzungen erfüllen können: Lebenskunst ist die erste Stufe der Kunst. Emporsteigen über das vegetative und materielle Sein ist die innere Unabhängigkeit von den Bedingungen und Gesetzen der Materie. Dabei verfällt Blake jedoch nicht in den Fehler, dem das Mittelalter unterlegen war, daß er die Befreiung in der Verneinung sieht; nicht Askese und Entsagung, nicht Flucht vor der realen Wirklichkeit können den Menschen emporführen, sondern nur ihre Anerkennung und Ueberwindung.

Wenngleich die Welt aus einem Falle entstanden ist, und nun gleichsam die Kruste oder Schale eines Geistigen darstellt, so vergißt Blake nicht, daß sie dennoch ein Gnadengeschenk des Schöpfers ist.

Gewiß, Jehova-Urizen ist ihr Baumeister, und sie selbst ist weniger Offenbarung des Geistig-Göttlichen als seine Verhüllung: doch nur diese Verhüllung hat das Göttlich-Geistige errettet von einem tieferen Sturz in die „Non-Entity", in das Nicht-Sein, aus dem es keinen Aufstieg mehr gibt. Ohne Materie wäre der Geist zerbrochen; in ihr ward er aufgefangen, in ihr ist er gleichsam geronen; und in ihr hat er die Möglichkeit eines Wieder-Aufstieges in den Allgeist gefunden. Wo die Kräfte des Lebens im Stoff entschwanden, war Urizens Fall aufgehalten worden:

„Kälte, Dunkel, Starrheit, ein Festes
Ohne Flutung, hart wie Diamant,
Undurchdringlich schwarz wie Marmor,
Banden den rasenden Unsterblichen.

1) The Little Black Boy. S. Inn. p. 54.
2) d. h. in dem Zustande der Sinnes- und Verstandesherrschaft.

Und die geschiedenen Feuer, die Ungeheuer,
Zu Stoff gefroren ohne Flutung, banden
Die offensichtigen, die klaren Sinne ihm." (B. L. I. 10)[3]

Doch der Allgeist teilte sich in der Ewigkeit und aus Mitleid ging er in die Seele eines jeden Wesens ein zur Erlösung der Materie aus dem Tode:

„In Aengsten Teilung um Teilung;
Denn Mitleid zerteilt die Seele
In Qualen durch Ewigkeiten,
Flöß Leben in Stürzen die Klippen hinab;
Die Leere erstarrte zu Nerven den Strom,
Weit wandernden auf dem Busen der Nacht,
Und ließ einen runden Ball von Blut
Zitternd über dem Nichts." (B. U. V. 7)[4]

So wurde die Natur, und in ihr auch jedes Lebewesen zur „Outline" Gottes, die Zeit zur „Outline" der Ewigkeit und das Endliche die „Outline" des Unendlichen. Denn „das All-Eine in seinem An-Sich-Sein sieht nicht" heißt es auch schon im Rigveda.[5]

Nur über die „generation" können wir die „regeneration" erfahren, nur in der „experience" wird uns die „Innocence" kund. In der Zeit-Raum-Sphäre wird das Unzulängliche Ereignis. Den Begriff eines Dualismus kann es auch hier nicht geben, denn das Anders-Sein ist notwendig zur Existenz des So-Seins; das begrenzte Dasein erst läßt das ewige Sein bewußt werden. Gegensätze sind notwendig, sie sind keine Gegenteile von unabhängiger Existenz, sondern Pole, deren jeweiliges Dasein von dem Sein des Gegenpoles abhängig ist. Diese Erkenntnis ließ bereits J. Boehme zum Philosophen werden, und an ihr ist Blake groß geworden.

Für Blake ist die Welt, die ursprünglich aus einem Falle hervorging, Eintritt eines unbewußt Webenden in das Sein, Offenbarung und Bewußtwerden ewiger, nicht gestalteter Wahrheit; der Mensch nur, der sich Urizen verkauft hat, entwertet sie. Das Wer-

3) Uebersetzt von W. Bagdasarianz.
Urtext:

Coldness, darkness, obstruction, a Solid
Without fluctuation, hard as adamant,
Black as marble of Egypt, impenetrable,
Bound in the fierce raging Immortal;
And the seperated fires froze in:
A vast solid without fluctuation
Bound in his expanding clear senses.

4) In anguish dividing and dividing,
For pity divides the soul
In pangs, eternity on eternity,
Life in cataracts pour'd down his cliffs.
The void shrunk the lymph into Nerves
Wandr'ing wide on the bosom of night
And left a round globe of blood
Trembling upon the void.

5) mitget.: Fahrenkrog L.: „Pantheismus und Dualismus", p. 37.

den der Schöpfung ist ein „Sich-Fassen“ und ein „Sich-Begreifen“ göttlichen Seins im Menschen. Und das ewige Mensch-Sein bedeutet des Wesenden Selbstdeutung. Denn in der Mannigfaltigkeit und Schicksalsgebundenheit menschlichen Lebens durchwest das Göttliche Phase um Phase, „State“ um „State“, um selbst doch ewig zu bleiben. Das Ungründige und Undeutliche wird hier Grund und Bild, das Göttliche wird hier Gott, denn:

„God only Acts and Is in existing beings or Men.“ (H. H. p. 198)

Dieser Vorgang aber, das Aufgehen des Göttlichen in dem Menschen, das Eingehen des Spirit in die Natur, seine Teilung in Allgeist und individuellen Geist, ist einmal sichtbar geworden: in der Fleischwerdung Christi. Was Christus der christlichen Ueberlieferung gemäß, vor 2000 Jahren gelebt hat, ist der ständige Rhythmus der Natur, des Seins:

„Therefore God becomes as we are, that we may be as he is.“
(N. R. II. S. p. 148)

Als individuelle Idee offenbart sich das Göttliche im Einzelwesen; es durchwest einen „State“ in der Begrenzung von Zeit und Raum (Los der individuelle Geist wird Zeit) in der „Experience“, um in dieser angenommenen Erscheinungsform bewußt zu werden, Deutung zu finden. Der Evangelist Johannes (Joh. XIV, 7) läßt Jesus sagen: „Wenn ihr mich kennet, so kennet ihr auch meinen Vater. Und von nun an kennet ihr ihn, und habt ihn gesehen.“

Und Blake sagt:

„Thou art a Man, God is no more.“ (E. G. c. p. 136)

Im Menschen wird das Göttliche bewußt und offenbar; einen transcendenten, unbekannten Gott gibt es nicht. Und im gleichen Sinne gibt es auch keine Unendlichkeit, keine Ewigkeit oder keine Endlichkeit und keine Zeit, sondern beide, Religion und Philosophie bisher als gegensätzlich aufgefaßte Begriffe stellen nur zwei verschiedene Phasen eines einzigen Seins dar: Zeit ist entwordene und wiederum werdende Ewigkeit, Endlichkeit ein Ausschnitt aus der Unendlichkeit. So wie A. W. Schlegel sagt:

„Man halte das Unendliche nicht etwa für eine philosophische Fiktion, man suche es nicht jenseits der Welt: Es umgibt uns überall. Wir können ihm niemals entgehen. Wir leben, weben und sind im Unendlichen. Freilich haben wir seine Gewähr nur in unserer Vernunft und Fantasie („imagination“). Mit den äußeren Sinnen und dem Verstande können wir es nie ergreifen; denn diese bestehen eben nur durch ein beständiges Setzen von Endlichkeiten und Verneinen des Unendlichen. Das Endliche macht die Oberfläche unserer Natur aus, sonst könnten wir keine bestimmte Existenz haben. Das Unendliche ist die Grundlage, sonst hätten wir überall keine Realität.“ (Schl. Vorlesungen, p. 90)

Und Jakob Boehme pflegte seinen Freunden ins Stammbuch zu schreiben:

„Weme Zeit ist Ewigkeit
Und Ewigkeit ist Zeit,
Der ist befreit von allem Streit.“ (Frankenberg, „Vita.“ 26.)

Das Dasein bedeutet die Möglichkeit zur Wirklichkeit; Sein dagegen ist Wahrheit und Wirklichkeit selbst. Der Uebergang von der Möglichkeit zur Wirklichkeit selbst, „a potentia ad actum", liegt in dem Uebergreifen des Geistes auf die Schöpfung, im Hauche des Allgeistes, der den im Dasein liegenden Funken der Möglichkeit zur Wirklichkeit entzündet und das Dasein im Sein, die Zeit in der Ewigkeit und die Schöpfung im Urgrunde aufgehen läßt.

Wie wenig Blake ein Unterschied von Dasein und Sein bewußt war, geht aus der Tatsache hervor, daß er sich als vollkommen in die Ewigkeit hineingestellt fühlte und oft nicht einmal der Begrenztheit des irdischen Daseins eingedenk war: Allan Cunningham weiß in seiner Blake-Biographie (Symons 407) eine Aeußerung Blake's wiederzugeben, die dieses, sein Ewigkeitsbewußtsein in erstaunlicher Weise bestätigt:

> „In my brain are studies and chambers filled with books and pictures of old, which I wrote and painted in ages of eternity before my mortal life, and those works are the delight and study of archangels."

Diese „marriage" von Zeit und Ewigkeit, das image der Allgegenwart Gottes, stellt Blake in der Gestalt des Los dar. Ist Gott der Eine und Unveränderliche in der jenseitigen Ferne von Zeit und Raum und doch zugleich überall in der Freiheit des Universums als das ewige, unversiegliche Leben, so ist Los die aus dem Unvergänglichen dahingegebene Kraft in Gestalt von Licht und Zeit, die auf Erden der Erhaltung dieses Lebens dient, und zwar des Lebens in seiner ewigen Bedeutung als eines Werdens der Ewigkeit. Los, der Funke des Ewigen in der Welt lebt nicht nach den Gesetzen der Welt; nicht einmal die zehn Gebote der jüdischen Religion, die das Christentum übernommen hat, sind für ihn maßgebend: sie sind nicht göttlicher Herkunft. Urizen hat sie geschrieben, Jehovah, der Gott der unbeseelten Materie, der zum Geiste in Feindschaft steht. Seine Gebote sind „forms of dark delusion". Rationales Gesetz, abstrakte Philosophie, „natural religion" sind die Folgen dieses jüdischen Gesetzes. Die mißratenen Söhne von Los und Enitharmon haben es verbreitet:

> „Thus the terrible race of Los and Enitharmon gave
> Laws and Religions to the sons of Har, binding them more
> And more to Earth, closing and restraining,
> Till a Philosophy of Five Senses was complete.
> Urizen wept and gave it into the hands of Newton and Locke."
> (S. L. I. Afr. p. 274.)

Newton ist für Blake das Inbild der falschen Vernunft, des logisch mathematischen Verstandes, wie die Jaensch'sche Typologie ihn dem S_2-Typ zuschreibt: eine selbsttätige, von jeglicher Kohärenz mit den übrigen geistigen Anlagen des Menschen arbeitende Macht. In grauem, leblosem Felsgestein, in verkrampfter Stellung hockend, ist Newton von Blake dargestellt worden. Starr ist der Ausdruck

seines Auges: keine Seelenkräfte spiegeln sich in ihm, ausdruckslos ist sein Blick auf die mechanische Bewegung des Zirkels in seiner Hand gerichtet, der über eine Rolle Pergamentes gleitet. Das ist die „Ratio", der gefallene Geist, der in der Erde geist- und seelenlose Materie sieht und im Menschen eine vegetative Selbheit anstelle eines göttlichen Ichs. In Newton ist dieser mathematisch konstruierende und experimentierende Verstand personhaft geworden. Ihm sagt Blake den Kampf an, denn er ist der Feind aller Imagination, weil er in seinem Eigenbewußtsein jegliche innere Harmonie ertötet. So furchtbar diese Kraft in ihrem Eigendasein ist, so fruchtbar aber kann sie werden als ein Glied in der Harmonie aller übrigen seelischen und kosmischen Kräfte, denn letzten Endes ist auch sie ein notwendiges Glied der Imagination. Ich erinnere dabei nur an ein Wort aus Wordsworth's Prelude:

„Imagination, which, in truth
Is but another name for absolute power
And clearest insight, amplitude of mind,
And Reason in her most exalted mood. (XIV)

Die unumstrittene Herrschaft der „Reason" als „Ratio" bedeutet ein Verbrechen an der Harmonie des Kosmos. Nur im Dienste des Spirit und in der Zusammenarbeit mit Seele, Geist und Sinnen, ist sie segensreich, ist sie Imagination. Alleine bedeutet sie nur Hemmung des Lebens, und, da sie die natürliche Harmonie der Schöpfung nicht versteht, und alles mit ein und demselben Maßstabe mißt, baut sie die abstrakte, endliche Welt, in Mikro- und Makrokosmos auf, die das göttliche Sein des Menschen entthront. Mit Verboten und Gesetzen regiert sie die Welt. Die Mannigfaltigkeit des Universums versucht sie zu schematisieren.

Für Blake, den freien furchtlosen Kämpfer, gibt es doch kein „Thou-Shalt-Not". In der Selbstentfaltung sieht er die natürliche Entwicklung des Lebens. Darin berührt er sich stark mit der englischen Romantik. In seinem W. d. R. sagt Deutschbein darüber:

„Aber andererseits verlangt die romantische Ethik ebensowenig ein absolutes, unbedingtes Aufgehen, ein Verschwinden im Allgemeinen. Jede Unterdrückung des Individuellen, jede Nicht-Selbstentfaltung ist ebenso unsittlich wie die unsoziale Gesinnung; wir dienen der Allgemeinheit am besten, wenn wir unser höheres Ich entfalten. Jede Askese, jede freiwillige Vernichtung des Eigenen zugunsten eines Höheren, Allgemeinen (mag sie sogar zugunsten des höheren Wesens geschehen) ist in diesem Sinne unsittlich. Denn das Allgemeine, selbst die höchste, umfassendste Idee, Gott, fordert und verlangt das Individuelle. Das Allgemeine besteht durch das Individuelle und mit und in ihm." (p. 74)

Was Deutschbein als das höhere Ich bezeichnet, nennt Blake das „Ich" schlechthin, während er diesem gegenüberstellt das „Self", das in der materiellen Welt verankerte Ich mit seinen Eigeninteressen, die in dem natürlichen Sein verwurzelt sind. Dieses „Self", das vollkommen von der Ratio beherrscht wird, muß der

Mensch aufgeben, damit sein Ich zur Entfaltung gelangt. „Self-Annihilation" ist darum die oberste ethische Forderung Blake's.[6] „Selfhood" und „Identity", die dem empirischen ideellen Ich der Romantik entsprechen, sind die beiden Möglichkeiten menschlicher Existenz. Der Mensch ist, historisch und ontologisch gesehen, ursprünglich „Identity", ein mit seinem Ich, d. h. mit seinem göttlichen Teile identisches Wesen. Selbheit (den Begriff kennt auch J. Boehme!) dagegen entsteht durch die Loslösung des menschlichen naturhaften Seins aus diesem wirklich geistigen Ich; sie ist eine Absonderung und Verabsolutierung eines bloßen „State" zu einem Sein. Organ der Identity ist die Imagination, Organ der Selbheit die Ratio. Und da das Auge bestimmt ist von dem Geiste, der dahinter steht, und das Sehen letzten Endes ein Hinausprojezieren der in mir schlummernden Werte ist, so kann Blake mit Recht sagen:

„He who sees the Infinite in all things sees God;
he who sees the Ratio only, sees himself only."
(N. R. II. p. 148)

Und in dem gleichen Sinne sagt Boehme in einem bekannten Bibelworte:

„es steht geschrieben: der natürliche Mensch" (d. h. der Mensch, der in Selbheit belangen ist) „verstehet nicht, was des Geistes ist, noch vom Geheimnis des Reiches Gottes, es ist ihm eine Torheit, und kann es nicht begreifen." (Boehme, Theos. Schriften, Clavis. p. 2)

Der natürliche Mensch muß fallen, er muß erlöst werden im „Real Man", indem er sein Selbst aufgibt, es vernichtet. Im Gh. A. (p. 771) läßt Blake Jehovah dem Selbst im Menschen, Satan, verkünden:

„Such is My Will, that Thou Thyself go to Eternal Death
In Self Annihilation, even till Satan,
Self-subdued, Put off Satan
Into the Bottomless Abyss, whose torment arises for ever and ever."

Aber nicht wie bei dem Theosophus Teutonicus ist es die Abkehr von zufälliger Eigenwilligkeit und das Eingehen in Gottes Willen, was die letzte Identität herbeiführt, sondern das Erfahren des Gottestums im Menschen und damit verbunden die Zuwendung zur „Fourfold Vision", der Imagination im Blakeschen Sinne. Der Aspekt unter dem Bewußtsein einer Identität des höchsten göttlichen Seins mit dem Ich kennzeichnet den „regenerated Man".

Dieser mit dem Göttlichen identische Mensch ist kein Individuum mehr, sondern er lebt und west als eine „Universal Huma-

6) Der gleiche Gedanke lebt auch im Buddhismus. Was Buddha über das „Self" sagt, ist vollkommen im Sinne der Blake-schen „Self-Annihilation": „Self s death and thruth is life. The cleaving to self is a perpetual dying, while moving in the truth is partaking of Nirvana which is life everlasting . . . . . There is a spirituality in all existence, and the very clay upon which we tread can be changed into children of truth." (Buddha. mitget. Foster Damon. XI. p. 74.)

nity“ im Universum, den Makrokosmos in sich tragend. Diese „Divine Humanity“ aber ist „the Only General and Universal Form.“ (Jer. II. 43, P. 631).

Man fühlt sich bei diesem Gedanken unwillkürlich von der indischen Mystik angesprochen. Denn, wie Blake von einer einzigen allgemeinen Form des Universums spricht, der Gott-Menschheit, so bleibt auch in der indischen Mystik, wie in der Mystik allgemein, nur eine Totalverschmelzung zu einer letzten Einheit als letztes Ziel bestehen.

Bei Jami heißt es:

„All that is One must ever
Suffer with the wound of absence;
And whoever in Love's city
Enters, finds but room for One.“[7]

Demnach sind alle irdischen Erscheinungen in der Natur als „scatter'd portions“ aufzufassen, die in der Ewigkeit wieder vereint werden — und zwar liegt bei Blake diese Ewigkeit bereit in der „Regeneration“ des Menschen zum Erkennen der „Universal Humanity“. Für den wiedergeborenen Menschen steht alles Sichtbare in einem pananthropistischen Lebenszusammenhang.

„Each grain of Sand,
Every Stone on the Land,
Each rock and each hill,
Each fountain and rill,
Each herb and each tree,
Mountain, hill, earth, and sea,
Cloud, Meteor, and Star,
Are Men, seen Afar.“ [8]

Jedes Ding ist für ihn wie für den Romantiker ein geistbegabtes Wesen, jedes Ding ein Mensch, und jeder Mensch ein Gott. Die Natur als Träger des Numinosen wird Blake im Hochgefühl seines Menschseins zum Ausdruck des spezifisch Menschlichen, der „Universal Humanity“.

„So Man looks out in tree and herb and fish and bird and beast
Collecting up the scatter'd portions of his immortal body
Into the elemental forms of every thing that grows.“
(Vala, VIII. p. 420)

Im glücklichen Selbstgefühl seiner „Fourfold Vision“ weiß Blake, der mit der kindlichen Demut und Schlichtheit eines J. Boehme ausgestattete Dichter, zu verkünden, daß der Mensch, der Zentralpunkt der Schöpfung, in seiner ursprünglichen Wesenheit als Geist vom Allgeiste, Image Gottes sei und damit das Maß aller Dinge. Denn er trägt das Universum in sich, indem er die „Universal Humanity“ und „True-Divinity“ gleichzeitig ist. Pflanze und Tier, Fels, Stein und Quelle, die „meanest flower“

7) Jami, The Persian Mystics. II. mitget. H. White, p. 59.
8) Letter to Thom. Butts. Octr. 2nd, 1800. p. 1052.

und die kleine summende Fliege sind in gleicher Weise göttlicher Natur, jedoch nur so weit sie der Mensch als solche wahrnimmt. Sie weben und wesen Göttliches, vorausgesetzt, daß der Mensch Identity ist. Mißt er die Natur mit der Ratio, ist er in Selbheit verstrickt, so ist auch die Natur zum Tode vegetativen Seins verurteilt.

„Für das gesunde Auge", sagt F. v. Baader, in einer Vorlesung über Boehmes Schrift „Von der Gnadenwahl" (p. 63) „ist die Fülle des Lichtes Freude, für das kranke Auge dagegen Schmerz. Dem guten Menschen ist der Rechtschaffene ein Trost, dem schlechten dagegen ein Dorn im Auge."

Und genau in der gleichen Weise äußert sich Blake in einem Brief an Trusler:

> „Ich sehe alles, was ich male, in dieser Welt. Aber nicht alle sehen gleich. Für das Auge des Geizhalses ist ein Guinnee weit schöner als die Sonne, und ein Geldsack ist für ihn schöner gestaltet als ein mit Trauben behangener Weinstock. Der Baum, der manche zu Freudentränen bewegt, ist in den Augen anderer nur ein grünes Etwas, das im Wege steht. Manche sehen die Natur mißgestaltet und lächerlich. Nach ihnen kann ich mich nicht richten. Und manche sehen sie kaum. Aber für das Auge des Menschen, der Imagination besitzt, ist die Natur reine Imagination. Wie der Mensch, so seine Schau." [9]
>
> (Aug. 23rd, 179[9]. p. 1039)

Imagination in ihrer lautersten Form sieht nichts Mißgestaltetes, sie sieht weder Finsternis noch Bosheit. Denn sie ist eine Macht, die aus Beulah dem Menschen verliehen wird, aus dem Reiche, da die Gegensätze aufgehoben sind. Dieses Beulah könnte man vergleichen mit dem „Advaita" des indischen Mystikers Sankara, das ins Deutsche übersetzt Nicht-Zweiheit bedeutet, und das wie Beulah eine Vorstufe ist zur Erkenntnis des letzten All-Einen, des „brahman" selbst.

Die dualistische Anschauung des Universums ist der „Ratio" entsprungen. Von dieser Auffassung gelangt Blake zu einer neuen Ethik, deren Paradoxie nicht nur dem Theismus der Aufklärung, nicht nur Rationalismus und Materialismus gegenübertritt, sondern der gesamten christlichen Ethik ein Skandalon sein mußte, und die in verblüffender Weise Gedanken Nietzsches vorwegnimmt.

Die christliche Ethik, die er in abwertendem Sinne als Moral bezeichnet, sieht Blake als das künstlich errichtete Gebäude Urizen's

9) Urtext:

> „I see Every thing I paint In This World, but Every body does not see alike. To the Eyes of a Miser a Guinea is far more beautiful than the Sun, and a bag worn with the use of Money has more beautiful proportions than a vine filled with Grapes. The tree which moves some to tears of joy is in the Eyes of others only a Green thing which stands in the way. Some see Nature all Ridicule & Deformity, & by these I shall not regulate my proportions; & some scarce see Nature at all. But to the Eyes of the Man of Imagination, Nature is Imagination itself. As a man is, so he sees.

an, das in der Zeit des Zwiespaltes zwischen Intellekt und Herz, Urizen und Luvah entstanden ist und sich infolgedessen auf einem Dualismus von Gott und Welt, Geist und Materie aufbaut. In der richtigen Erkenntnis, daß das Christentum der einzige Maßstab in unserer Zeit geworden ist, an dem sich alle geistigen Strömungen in positivem oder negativem Sinne messen, wendet er sich in seinen schärfsten Angriffen gegen die Institution, die diese Lehre im Laufe von Jahrhunderten zu ihrem persönlichen Werkzeug gemacht hat, gegen die katholische Kirche. Urizen ist für ihn der Geist der Kirche; im „First Book of Urizen" bezeichnet er ihn als den „Primeval Priest", der die „nets of Religion" über die Menschheit geworfen und sie für seine Eigeninteressen gefangen hat. Was ihn, den allzeit treuen Bibelchristen, der Kirche entfremdet hat, war die aus der Gnosis stammende Lehre von der Materie als dem Prinzip des Bösen und der Finsternis. Für ihn ist die Materie Ausdruck und Träger des Göttlichen, Erscheinungsform eines Ewigen, und erst Urizen hat die Anschauung des Dualismus unter die Menschheit geworfen, er erst hat geistlose Materie und oberflächliches Erkennen und Wahrnehmen unter die Menschen gesetzt. Für den wahrhaft frommen Menschen im Sinne Blake's gilt nach wie vor die Anschauung, daß:

„Man has no Body distinct from his Soul; for that call'd Body is a portion of Soul discern'd by the five Senses, the chief inlets of Soul in this age."

Alles Endliche, d. h. das, was wir als endlich anschauen, denn in Wahrheit existiert nichts Endliches, ist nach Blake's Kosmogonie aus dem Unendlichen entstanden, indem Urizen es aus Ewigem nehmend zu Zeitlichem erschaffen hat. Ist der Geist Kern und Wesen, so ist das Endliche seine Schale, ein Begreifliches, das als solches alleine wertlos wäre, lebte und wesete es nicht ein ewiges Wesen, verspendete es nicht (vgl. Bagdas. p. 33) aus seinem Inneren ein Unbegreifliches als sein besseres Gut.

„The Poetic Genius is the True Man, and the Body or Outward Form of Man is derived from the Poetic Genius." (Rel.)

Mit diesen Worten bringt Blake eigentlich nichts Neues, denn in Spenser's „An Hymn in Honour of Beautie" (p. 132) heißt es bereits:

„For the soul the bodie forme doth take;
For soule is forme, and doth the bodie make."

Dieser Anschauung entgegen läuft der asketische Zug im Christentume, das den Körper als Materie und seine Beachtung als Sünde betrachtet. Diese Anschauung ist aber nichts weiter als wiederum ein Werk Urizens, der zu seiner Emanation Ahania, der Freude, in Feindschaft steht, stattdessen aber Enitharmon, die geistige Schönheit unter den „Baum des Geheimnisses" zu ziehen versucht, der Schönheit einen Nimbus des Verbotenen geben will.

Kunst aber und Wissenschaft können nicht bestehen ohne die Entfaltung nackter Schönheit (Jer. 36, 42—48. p. 618). Keuschheit ist darum Unterbindung imaginärer Erkenntnis und künstlerischen Strebens. Wenn Moraltugend heute Christentum bedeutet, so war Christi Lehre umsonst, und Christus ist von Urizen besiegt worden (vgl. E. G. p. 131 ff.). In der Sinnenfreude als solcher sieht Blake keine Sünde; sondern Urizens Gesetz macht sie erst dazu.[10] Blake selbst konnte kein anderes Gebot anerkennen als das Gesetz, das im Inneren des Menschen entspringt. Denn, wenn der Mensch Gottgleichheit besitzt, braucht er nicht zu wählen zwischen Moral und Amoral, nicht zwischen Gut und Böse. Glauben und Vertrauen auf sein Daimonion leiten ihn, seine „Energy" rechtfertigt ihn. Sünde ist nur Negation: Unglaube, Zweifel, Skeptizismus und Passivität sind eine Form der „Non-Entity". Warum soll Begehren Sünde sein? Für ihn, wie für Boehme ist der Wunsch der Keim zur Tat. Jede „action" aber ist ein Prinzip des lebendigen Lebens.

Warum errichtet Urizen im Garten der Liebe eine Kapelle, über deren Eingang geschrieben steht „Thou shalt not!"? Warum läßt er Grabmäler erstehen, wo Blumen blühen sollten? Warum binden in diesen Gärten Priester in schwarzen Gewändern Wunsch und Freude mit ihren Rosenkränzen?[11]

Weil Urizen der Gott Jehovah ist und als solcher die diesseitige Welt beherrscht vor der wahren geistigen Gottheit des Universums, die im Menschen selbst lebt und spricht, ohne gehört zu werden; weil das Gesetz Urizens herrscht, wo die Freiheit des freigeborenen Menschen Herr sein sollte. Im Mythos Blake's wird sich Albion der Ur-Mensch seiner Schuld bewußt, die er in Abwendung von der Freiheit imaginativen Erlebens und Hinwendung zu dem passiven Glauben an das „Moral Law" sieht:

„O Human Imagination, o Divine Body I have crucified,
I have turned my back upon thee into the Wastes of Moral Law.
Then Babylon is builded in the Waste, founded in Human desolation."
(Jer. I. 24. p. 594)

Moral ist unheilig, sie ist ein Fremdkörper in der Harmonie der menschlichen Integration, der das Gleichgewicht vernichtet; denn sie arbeitet mit dem Werkzeug der „Repression". Jede Unterdrückung aber hat auf der anderen Seite ein „Excess", Uebermaß und Entartung zur Folge:

„Prisons are Built with stones of Law,
Brothels with bricks of Religion." (H. H. 193)

10) Auf Platte 68 (vgl. The Engraved Designs of W. Blake, By Laur. Binyon) erwächst aus den Meeresfluten, d. h. aus der materialist. bestimmten Weltanschauung der Zeit, eine große Lilie, das Image der „Innocence". In ihrem Kelche umarmt Vala Jerusalem: die Sinnenfreude der Natur geht auf in Wiedergeburt. Wiedergeburt der sinnlich natürlichen Schönheit und Freude aber ist die Sehnsucht Blake's.

11) „The Garden of Love." Exper. 74.

Der Punkt, an dem sich Blake's Ethik, oder besser gesagt, sein ethisches Bewußtsein orientiert (denn eine feste Ethik stellt er nicht auf), ist das Leben: Alles, was das Leben steigert ist gut und recht; alles Uebrige gehört in den unwirklichen Bereich eines rationalen Dualismus und ist Abfall vom Leben. Steigerung des Lebens ist nur über die „Energy" möglich, denn nur ein aktives Prinzip kann Leben schaffen und steigern. Unter „Energy" versteht Blake im Gegensatz zu Milton, der das Wort in biologisch-vitalem Sinne gebraucht, eine metaphysische Macht, die eine ungeheuere „progressive power" in sich trägt, und etwa mit dem Bergsonschen „élan vital" zu vergleichen ist. Vom Standpunkte des Kosmismus aus gesehen, ist diese „energy" jene zentrifugale Kraft, die, wenn Vernunft ihr das Gleichgewicht hält, eine Erhöhung des Kosmos bedeutet. In dieser Weise will sie auch Blake verstanden wissen. „Energy" ohne Vernunft, ohne die Einlagerung in ein geschlossenes und ausbalanciertes Kräftezentrum, führt dagegen zu dem, was die kirchliche Moral in ihr sieht, zu einer Kraft, die in ihrer Hemmungslosigkeit den Kosmos sprengt. Blake muß die „Energy" anerkennen, weil er eine totale Integration voraussetzt. Bloße Vernunft dagegen, ohne ihre zentrifugale Kraft lehnt er ab, weil sie Erstarrung bedeutet. So fordert er die „Energy". Mit dieser Forderung aber, die in der verschiedenen Auffassung ein und derselben Kraft gegen die kirchliche Lehre gerichtet ist, entsteht seine äußerste Paradoxie zur überlieferten Weltanschauung.

Nicht nur das Passive, das zentripetale Element, das von der Kirche immer wieder gepflegt und gelobt wird, kann Leben bringen, nein, im Gegenteil, es alleine bedeutet Tod, denn ohne die „Energy", die zentrifugale Kraft, ist kein Fortschritt möglich:

> „Without Contraries is no progression. Attraction and Repulsion, Reason and Energy, Love and Hate, are necessary to Human Existence.
>
> „From these contraries spring what the religious call Good and Evil. Good is the passive that obeys Reason. Evil is the active springing from Energy." (H. H. p. 191)

Es ist unvermeidlich, bei diesem Gedanken an Nietzsche erinnert zu werden, vor allem an folgende Stelle aus dem „Antichrist" II:

> „Was ist gut? Alles, was das Gefühl der Macht, den Willen zur Macht, die Macht selbst im Menschen erhöht. Was ist schlecht? — Alles, was aus der Schwäche stammt. Was ist Glück? — Das Gefühl davon, daß die Macht wächst — daß ein Widerstand überwunden wird."

Diese Anschauung entspricht ganz der Blakeschen Auffassung von Gut und Böse. Nur ist es ihm nicht so sehr um Macht zu tun, als um Kunst und künstlerische Begabung: Alles, was der Kunst dient, ist gut, denn es erhält das Leben, es erhöht das Dasein des Menschen zu ewigem Sein.

Blake schätzte Milton sehr, und zuweilen nannte er ihn den „true poet". Aber die Tatsache, daß Milton sich der Moral und

den Anschauungen der Kirche gebeugt hat, ja noch mehr, daß er die Tugend im christlichen Sinne gefeiert und Lust als Sünde bezeichnet hatte und selbst Cromwells Maßnahmen zur Erziehung des Volkes zur Moral durch Waffengewalt unterstützt hatte, sie verzeiht er ihm nicht. Nach einem Berichte Crabb Robinsons (H. C. R. Jan. 6th 1826) soll Blake gesagt haben, daß Milton in seiner Jugend Imagination besessen habe, dann aber durch seine politischen Interessen Atheist geworden sei, bis er dann in seinem Alter zu dem Gotte seiner Kindheit zurückgekehrt sei.

Der Irrweg von Blake's Hiob besteht darin, daß Hiob nicht mehr auf seine innere Stimme hört, sondern sich auf den Buchstaben des Gesetzes stützt. Auf der ersten Illustration zu dem gleichnamigen Buche sitzt Hiob mit den Seinen unter einem Baume und singt Lieder aus Büchern, die andere verfaßt haben. Die Musikinstrumente, Symbole des spontanen Lobgesanges hängen unberührt in den Zweigen. Damit bricht das Unglück über ihn herein: Solange er selbstzufrieden gewesen, solange war er den Launen des Schicksals unzugänglich. Doch diese Schicksalsschläge, die nun über ihn hereinbrechen, zwingen ihn zum „In-Sich-Gehen", zur Self-Annihilation, und sein göttliches Ich erscheint wieder klar und ungetrübt. In der Experience kehrt sich der verschüttete innere, göttliche Mensch wieder nach außen, aus der Erfahrung geht die ursprüngliche Unschuld in der Wiedergeburt hervor. Im Kampfe gegen die „Non-Entity", der sich in der „Experience" des Daseins abspielt, erstarkt das Ewige und Wahre im Menschen und aus einem inneren Dualismus geht letzten Endes eine geläuterte Einheit hervor, denn wahre Einheit gründet sich auf Spannung, so wie Heraclit bereits erkannt hat, daß die größte Harmonie von der Spannung der Gegensätze und der Bewegung des Kampfes lebt. Aus dem dualistischen Dasein wird der ewige Mensch neu geboren. In dem Dialoge zwischen Mephisto und Gott in Goethes „Faust" gibt Gott Satan die Erlaubnis, den Menschen, solange er auf Erden, Blake würde sagen, in der „Experience", lebt, heimzusuchen:

„Solange er auf Erden lebt,
Solange sei dirs nicht verboten,
Es irrt der Mensch, solang er strebt.

— — — — — — — — — — —

„Zieh diesen Geist von seinem Urquell ab,
Und führ' ihn, kannst Du ihn erfassen,
Auf Deinem Wege mit hinab
Und steh beschämt, wenn Du bekennen mußt:
Ein guter Mensch in seinem dunklen Drange
Ist sich des rechten Weges wohl bewußt."

In Blake's Mythologie findet dieses Uebergangsstadium des faustischen Erdendaseins Ausdruck im Kampfe Urizens gegen Luvah, der rationalen Vernunft gegen Impuls und intuitives Erleben. Den Dualismus seiner Lebenslehre überwand Blake in dem Monismus

seiner Metaphysik. Und rückwärtsblickend erkannte Blake die Notwendigkeit dieses „State" aller „States" an, die „Generation". An ihrem potentiellen Dualismus hielt er fest, ohne den immanenten Monismus aufgeben zu müssen:

Dualismus ist potentiell, Monismus existentiell:

„Gottes Liebe und Zorn liegen unausgewickelt im Zentrum Gottes, in der menschlichen Seele." (Baader: Gnadenwahl, 100. p. 63). Gut und Böse als absolute Werte gibt es nicht; denn das An-Sich-Sein ist weder gut noch böse; wirklich, d. h. aktuell werden die beiden gegensätzlichen Werte erst, wenn sich der Mensch zu ihnen als zu Negationen bekennt. Und das ist im zweiten Sündenfalle geschehen, als der Mensch in Selbstüberheblichkeit anstatt vom Baum des Lebens, vom Baume der Erkenntnis aß. In Wirklichkeit erwachsen beide Werte aus der gleichen Wurzel: „Heaven and Hell are born together". (Marg. 943) Diese Grundwahrheit findet im Leben ihre Bestätigung darin, daß jedes Uebermaß des einen Wertes die Wirkungen des anderen im Gefolge haben kann:

„Excess of sorrow laughs, Excess of joy weeps." (H. H. 193)

Und auf der anderen Seite kann jedes Glück, das nicht der Individualität entspricht, Schmerz und Enttäuschung bedeuten:

„One Law for the Lion and Ox is Oppression." (H. H. 203)

Ueber dem irdischen Kampf der „Experience", im ewigen Seinszusammenhang, in der „grauen Wurzelerde"[12], in den paradiesischen „Vales of Har" gehen diese Möglichkeiten dualistischen Streites in friedlich harmonischer Einheit auf. Im „Dritten Reiche" der Psychologie finden sich die menschlichen Daseinsmöglichkeiten in harmonischem Zusammenspiel. Hier nimmt neben der Liebe auch die Schönheit ihren Ursprung. Thel, Blake's Inbild der Schönheit, sucht aus den Tälern Hars kommend, die Wurzeln ihres Seins im irdischen Leben. Doch hier findet sie nur ihr Grab, denn Schönheit ist nicht irdisch-begrenzter Natur, sondern entspringt einer ewigen Harmonie im zeitlosen, monistischen Sein, wo auch die Liebe ihren Ursprung nimmt, die neben der Schönheit unentbehrlich ist in der Kunst. Als der Teil der Imagination, der die Kräfte des Menschen in Harmonie zu binden und Gegensätze zu überbrücken vermag, gebiert sie Tat und Schöpfung, wie uns im alltäglichen Leben bereits die Macht des Berufsethos zu lehren vermag.

Mannigfach ist die Gestalt, in der die Liebe in Kunst und Leben erscheint. Boehme bezeichnet sie als ein „feuerflammendes Element", das die Selbheit verzehrt. Und in dem gleichen Sinne betrachtet auch Blake sie. Forgiveness ist für ihn eine Form der Liebe, denn Vergebung bedeutet Selbstvernichtung.

„Every kindness to another is a little Death
„In the Divine Image, nor can Man exist but by Brotherhood."
(Jer. IV! 96. p. 746)

12) Frieda Bettingen: Die Parzen.

Jede Art des Verzeihens und jede Tat, die der Liebe entspringt, bedeutet ein Zurücktreten des „Selbst" zugunsten des pananthropistischen Ich. Self-Annihilation ist demnach der höchste sittliche Wert in Blake's Ethik, Schlüssel zur religiösen Erlösung. Erst durch eine Tat der Vergebung erlangt Los die Wiedervermählung mit Enitharmon, d. h. Rückkehr in sein ursprünglich ewiges und androgynes Sein im Allgeiste. In Christo sieht Blake den Sohn des Hlg. Geistes nur deswegen, weil er in Vergebung geboren ward:

In „sexual love" war er von Maria, einer „Harlot" empfangen worden. Als Sohn Gottes konnte er geboren werden, weil Joseph seiner Braut verzieh, und weil „sexual love" keine Sünde ist, sondern ein empirisches „Image" der Imagination, eine Form der Liebe.[13]

„Was Jesus Born of a Virgin Pure
With narrow Soul and looks demure?
If he intended to take on Sin
The Mother should an Harlot been." (E. G. I. p. 142)

Christus, der die Sünden der Menschheit auf sich nehmen und Vergebung bringen sollte, konnte nur in Sünde empfangen und in Vergebung geboren worden sein.

Der einzige Weg aber, der zur Vergebung führt, ist Blake's Evangelium im Evangelium, die Lehre von den „States": Nicht der Mensch wird sündhaft, wenn er sündigt, sondern diese sogenannte Sünde ist ein Zustand, durch den der Mensch hindurchschreitet, ohne selbst befleckt oder belastet zu werden:

„Learn therefore, o Sisters, distinguish the Eternal Human
That walks about among the stones of fire in bliss and woe
Alternate, from those States or Worlds in which the Spirit travels.
This is the only means to Forgiveness of Enemies." (Jer. II. 49. p. 645)

Die dritte Bitte des Herrengebetes lautet infolgedessen für ihn:

„Descend, o Lamb of God, and take away the imputation of Sin
By the Creation of States and the deliverance of Individnals
Evermore. Amen." (Jer. I. 25. 596)

Den „State", den wir Sünde nennen, mögen wir verurteilen, nicht jedoch das Individuum, das ihn durchschreitet. Sagt nicht auch das Neue Testament, daß man die Sünde hassen, den Sünder aber lieben soll, so wie Christus es auch getan hat? Die „States" können wir Stimmungen vergleichen, die sich links und rechts an unserem Lebenswege aufbauen; als ein Wanderer zieht der Mensch seine Straße; Städte und Dörfer, die er berührt, entsinken seinem Bewußtsein, er mag glauben, sie seien nicht mehr. So ist es auch mit diesen States der Sünde. Ein Kind, das zum ersten

13) Hier versucht Blake (dem die unbefleckte Empfängnis und Jungfraugeburt als eine Blasphemie erscheint) mit Gewalt dogmatische Lehre neu zu unterbauen. Die Folge dieses willkürlichen Aktes ist eine fancy-hafte Interpretation.

Male im Eisenbahnzuge fährt, mag glauben, daß Städte, Dörfer, Wälder und Felder an ihm vorbeiziehen, während es selbst stille steht. Der gleichen Täuschung war der Mensch bisher verfallen, der glaubte, daß Stimmungen und Zustände, zu denen auch die Sünde gerechnet werden muß, durch ihn hindurch zögen, oder Meereswogen gleich über ihn hinweg. Sie bleiben, die States; sie s i n d, ewig und unveränderlich, wir aber werden. Und dieses Werden entspringt einem ewigen immanenten Gesetze. Der Weg aber unseres Werdens vollzieht sich in der Blake'schen Weltanschauung sowie in der Mystik nach folgendem Schema:

Mystik	Bl.'s Mythologie	Bl.'s Kosmogonie	Im Menschen	Geschichte
Illuminatio	Tharmas	Innocence	Childhood	Eternity
Purgatio	Urizen-Luvah	Experience	Manhood	The Fall
Unio	Urthona	Regeneration	The New Birth	The Life of Christ = The New Age

Die letzte mystische Unio hat Blake mit seinen vier größten Werken:

„Vala, Or the Four Zoas" (1795–04)
„Milton" (1803—09)
„Jerusalem" (1803—27)
„Iob" (1821—25)

erreicht. Diese Tatsache trennt ihn aber gleichzeitig von den englischen Romantikern, die über die Illuminatio nicht hinausgestiegen sind, obwohl auch sie die Purgatio in Form von Zweifel und Hoffnungslosigkeit zeitweise zu kosten bekamen. Von der Betrachtung der Natur und der Einfühlung in sie, ist Blake schon sehr früh in direkten Verkehr mit der Welt des Geistes getreten, was den Romantikern nicht beschieden war.

Teil VIII. Blake's Dichtkunst und Malerei.

„The Eternal Body of Man is The Imagination,
God himself
The Divine Body } Jesus: we are his members.

It manifests itself in his Works of Art.
(In Eternity All is Vision.)[1]

Unter den mythologischen Gestalten Blake's kehrt am häufigsten die des Los wieder; sie ist die Lieblingsgestalt im großen Lebensdrama Blake's. Los ist die zeitliche Form Urthonas, Spirit in endlicher Gestalt. Sein irdisches Image kann nur die Sonne sein, das höchste Licht auf Erden. Nach ihr trägt er auch seinen (Los = Anagramm von Sol) Namen. Der Sonnengott, der sowohl Zeit wie Poetry verkörpert, ist Gott der Kunst, denn Kunst ist Spirit in empirischer Form, ist Wahrheit.

Enitharmon verkörpert dementsprechend Inspiration und geistige Schönheit. Der Mond ist ihr Inbild; sie ist Göttin des Raumes (Enarithmon = numberless). Nicht immer arbeiten in der Welt die beiden, Los und Enitharmon, Poetry und Inspiration durch die geistige Schönheit, zusammen (vgl. Europe). Kunst lebt nicht immer von Inspiration und umgekehrt wird Inspiration nicht immer zur Kunst. Erst nach dem „Last Judgment" gehen beide in Einheit auf. Erst in der Imagination finden sie sich. Urthona, der Geist, aus dem Los hervorgegangen, ist nicht gefallen. Ueber dem zeitlich-endlichen Dasein lebt er fort als ein All-Geist, während er Los zu seinem Stellvertreter auf Erden ernannt hat. Als Inspiration oder individueller Geist wirkt er in der Welt und baut an ihrer Vollendung und an ihrem Neuaufstieg zu ihrem geistigen Ursprung. Als Statthalter des Göttlichen auf Erden, dem die Erlösung der Welt anvertraut ist, steht er Christus gleich:

„Then Jesus appeared standing by Albion as the Good Shepherd.
By the lost Sheep that he hath found, and Albion knew that it
Was the Lord, the Universal Humanity; and Albion saw his Form,
A Man, and they conversed as Men in Ages of Eternity.
And the Divine Appearence was the likeness and similitude of Los."
(Jer. I. XX. p. 586)

In menschlicher Gestalt spricht Los den Menschen an, in Inspiration oder Visione. Die Ewigkeit bedarf also des Endlichen zu ihrer Offenbarung: Zeit und Raum sind Images von Ewigkeit und Unendlichkeit.

1) The Laocoon Group. p. 765.

„Die äußere Welt ist durchaus ein Gleichnis der inneren; denn die innere Welt hat sich mit der äußeren geoffenbart; daran man kann verstehen, was der unsichtbare Gott im Verborgenen sey." (J. Boehme. I. Apologia wider Balth. Tilken. P. 179. p. 49):

Los lebt in der Welt als „Spirit" der Prophetie und hält Albion durch die Verheißung der Erlösung und Wiedergeburt aufrecht. Er bringt das Licht wahrer Erkenntnis unter die gefallene und verzweifelte Menschheit. Nicht rationale Wissenschaft, gewachsen unter dem Baume der Erkenntnis, bringt Wahrheit. Sondern der Spirit, der in uns lebt und webt, Los, der uns in uns selbst die Gottheit des Alls und des Ichs erleben läßt, führt uns zum Wissen, das nicht in Lehre besteht, sondern in Leben. Erkenntnis ist darum nicht angenommenes Dogma sondern „Wesens-Tat": und „Erkennen heißt, das Ewig-Wesende in menschlich bewußte Wirklichkeit ableiten und bilden nach der Gestalt, die man als persönliches Wesen aus ewigem Ursprung besitzt. Es ist ein Nachschaffen göttlicher Weisheit in der Art und der Form der Wirklichkeit, die der individuelle Mensch west." (Hankamer: p. 214).

Das bedeutet in der Sprache Blake's nicht mehr und nicht weniger als sein „Eternal Human", sein ewiges, göttliches Ich leben und mit den „Ewigen" ins Gespräch kommen, sich als individuell geistiges Wesen dem Allgeiste zuwenden: Religio, d. h. Rückbindung, an seinen göttlichen Ursprung erlangen. Möglich ist diese Religio in Blake's Weltanschauung nur dann, wenn alle Urkräfte des Menschen wieder in der Harmonie vereinigt sind, aus der sie durch die „Experience" oder den Sündenfall ausgebrochen sind: Religio kann nur dort sein, wo Imagination ist.

Demnach ist für Blake echte Religion heute nur noch bei dem Künstler zu finden, der Imagination besitzt. Denn seine Kunstauffassung ist identisch mit seiner Religionsanschauung; der immanente Sinn des Universums ist in der romantischen Kunst der, alle Dinge über sich hinaus zu transzendentieren, aus ihrer Erscheinungsform heraus zum Wesenhaften durchzudringen. (Vgl. Deutschbein, Vorlesung über die Gesch. der engl. Literatur 1800 bis 1850. SS. 1935).

Diese Religio, diese Synthese einer transzendentalen, individuellen Idee und ihrer empirischen Daseinsform vermag nur der „poet" zu geben; denn nur er besitzt durch seine Imagination die Fähigkeit, den Sinn des Universums zu erkennen und im Gewande der Kunst zu deuten, der Wahrheit Sprache und Raum zu geben, und die Welt des Scheins zu ihrem Sein zu erlösen.

Kunst ist demnach nicht Selbstzweck bei Blake; nicht wie Swinburne fälschlicherweise aus seinen Werken gelesen hat, huldigt er dem „L'Art-pour-l'Art"-Grundsatze (Art-for Art's Sake), sondern die Kunst ist ihm Schlüssel zur Erlösung des Universums. Nicht Schönheit ist Endzweck seiner Kunst, sondern Wahrheit.

Einen Unterschied von Kunst und Religion kennt er nicht, beide sind für ihn Synonima, denn beide geben dem Geist des Lebens, dem „Spirit of life", Ausdruck. Und aus dieser Anschauung heraus wird ganz klar, daß sein mystischer Weg zur letzten Vollendung ein ganz anderer ist als im orthodoxen Christentum. Der Wille spielt bei ihm keine Rolle. Der Glaubensweg, den Thomas a Kempis in seiner „Imitatio Christi" vorangeht, bedeutet für ihn einen Rückschritt auf dem Wege zur letzten Unio, bedeutet ein tieferes Verfangen in den Netzen der gefallenen Vernunft. Für ihn gibt es nur einen Weg, und der heißt, dem schöpferischen Impuls im Menschen Wirkung, der Imagination Raum zu geben. Und dieser Weg führt die Menschheit zum Aufstieg, zum Erlöst-Werden in der Kunst durch die Imagination „which is the divine Body of the Lord Jesus." [2]

Los, dem individuellen Geiste, wurde in seinem Ausgang aus dem Allgeist eine Rückkehr nach 6000 Jahren verheißen: er jedoch wirkt im Empirischen als Künstler der Imagination und bleibt auf diese Weise in ständiger Verbindung mit seinem Ursprung. Er baut die Stadt Golgonooza [3], den Bereich der Kunst, von dem gesagt wird:

„All things acted on Earth are seen in the bright
Sculptures of Los's Halls, and every Age renews its powers from these works
With every pathetic story possible to happen from Hate or Wayward Love: and every sorrow and distress is carved here,
Every Affinity of Parents, Marriages and Friendships are here
In all their various combinations wrought with wondrous Art,
All that can happen to Man in his pilgrimage of seventy years."
(Jer. I. 16. p. 578)

Alles, was hier auf Erden existiert, besitzt demnach ein Urbild, eine „permanent Reality", die in der Kunst zum Ausdruck gelangt: Urbild des Menschen selbst, des Trägers dieser Kunst ist demnach der „Poetic Genius", — „The True Man", den die biblische Ueberlieferung „Angel" nennt.

Durch Schaffung dieser Religio der Kunst erwirbt Los für sich und Enitharmon sowie für die gesamte Menschheit vorzeitige Erlösung: Nicht das jüngste Weltgericht ist nunmehr notwendig, den Menschen ins „Himmelreich" zurückzuführen, wie die Kirche annimmt, sondern Christus hat gleich Los verkündet: „Das Himmelreich ist inwendig in Euch." Seine wahre und ewige Existenz trägt der Mensch als Möglichkeit in sich; sein göttliches Ich west in ihm, und der Mensch in seiner Vollkommenheit ist zur sichtbaren, erfaßbaren, gedeuteten Gottheit geschaffen, soweit er Träger des λόγος und Spirit-Wesender ist:

„So God created man in his own image,
in the image of God created he him." (Gen. I. 27)

2) Jer. I. V. p. 556.

3) „But Golgonooza is nam'd Art & Manufacture by Mortal men."

Und diese „Creation" ist notwendige Voraussetzung zur Kunst; „Experience" führt den Menschen zur „Regeneration" in der Kunst und durch sie. Und darum heißt es von Golgonooza:

„For Golgonooza cannot be seen till, having passed the Polypus,
It is viewed on all sides round by a Fourfold Vision,
Or till you become Mortal and Vegetable in sexualiy;
Then you behold it's mighty Spires and Domes of ivory and gold." (M. 39. p. 534)

Wenn Blake von Gott redet, spricht er von ihm in den Begriffen und Bilder der menschlichen Sphäre. Eine abstrakte, unbestimmte Gottheit ist Blake ein Greuel. Obgleich Gott unendlich und allgegenwärtig ist, so ist er als ein gestaltloses Etwas ohne Umriß und ohne faßbares Sein ein Schrecken für die Imagination; und darum erschaut sie ihn in der Gestalt und Begriffswelt des Menschen: der Mensch ist Gottes „Outline". In weltanschaulicher Hinsicht bedeutet dies nichts anderes, als daß Blake trotz seiner Berührungspunkte mit dem Pantheismus doch niemals überzeugter Pantheist gewesen ist.

Swedenborg schreibt: „Das Göttliche erfüllt alle Dinge." Und Blake bezeichnet diesen Ausspruch als „ausgezeichnet!"[4]

Gott ist demnach in seiner Anschauung das All, wie der Pantheismus ihn sieht — aber er ist auch mehr. Er ist im All „das übergreifende Eine" (Bagd. p. 33), das sich in der Welt offenbart. Hinter der offenbarten Gottheit des Universums steht das Offenbarende, der Allgeist, die Ganzheit, die sich in der Mannigfaltigkeit ihrer offenbaren Teile nie ganz vollenden kann. Als ein „Höchstes" bleibt sie in der Transcendenz; als ein Hohes ist sie dem Universum immanent.

Das Hohe in der Natur vermag das „inward eye" zu erschauen, das Höchste stellt sich jedoch Blake nur in geistiger Vision. „Threefold Vision" erlebt die Natur in ihrem letzten Wesen; sie war vor allem dem englischen Romantiker eigen; fourfold vision erschaut das Geistige unmittelbar, ohne seine natürliche Erscheinungsform. Und durch diese Fourfold Vision unterscheidet sich Blake von dem romantischen Künstlertum.

Die Bezeichnung „Fourfold Vision" stammt von Blake selbst und gründet auf seiner Anschauung von einer vierfachen Möglichkeit menschlicher Schau.

Eine sogenannte „Single Vision" ist die bloße sinnliche Wahrnehmung des physischen Auges, die sich an der empirischen Welt orientiert, und auf die Annahme der „material world" beschränkt. Als „material world" aber bezeichnet Blake die Deutung, die der menschliche Verstand, gestützt auf die Sinneswahrnehmung von den Dingen gibt. Erscheinungen und Empfindungen aus dem Unterbewußtsein heraus, soweit sie nicht über die „Reason" erfaßt

4) Sw. D. L. No. 70. K. 937. p. 58 und Blake: Marg. 937.

werden können, werden von der „Single Vision" nicht eingeschlossen; Blake sieht in ihr das Organ des Empirikers und bezeichnet die Erkenntnisse der Single Vision als „spectres". Denn sie ist ontologisch gesehen die Daseinsform des von seiner Emanation sowie den übrigen Zoen losgelösten „Spectre", als eines vollkommen desintegrierten Wesens. In der naturalistisch beschreibenden Kunstform sieht er die „Single Vision" verewigt. Auf diese Art des Erkennens hat auch Kant wiederholt hingewiesen und betont, daß wir mit den Sinnen und dem Verstand alleine nur die Möglichkeit haben, die Welt als Erscheinung zu erfassen, sie jedoch nicht in ihrem Wesen zu erkennen, daß wir also durch die Betätigung unserer Sinne und unseres Verstandes alleine nicht „das Ding an sich" erfassen können. In dem Hinzutreten der Vernunft sieht er dagegen das synthetische Bewußtsein, das allen Anforderungen gerecht wird. Dieses, auf Vernunft, Verstand und Sinnestätigkeit gestützte Bewußtsein entspricht der „Twofold Vision" Blake's, die ihm auch in unproduktiven Stunden geblieben ist; sie ist für ihn eine Schau der Dinge unter dem Wissen um ihren ewigen Urgrund und ihre Zugehörigkeit zum „Eternal Human", ohne daß diese Schau jedoch durch eine „Marriage" geläutert ist; sie liegt trotz ihrer Erhebung über den Alltag noch im Schatten des „Tree of Knowledge", und sieht Teufel, wo der „imaginative Man" nur Gutes schaut.

„Dante saw Devils where I see none. I see only good."
(C. R. p. 260)

Von dieser „Twofold Vision" unterscheidet sich die „Threefold Vision" wie die Synthese des Allgemeinen von der Synthese des Besonderen. Denn, wie bei der „Twofold Vision" das „allgemeine Bewußtsein" der Vernunft zur „Single Vision" hinzutritt, so findet hier in der dreifachen Schau eine Verschmelzung der „Single Vision" mit dem Individualgeiste, dem romantischen individuellen Bewußtsein statt. (Vgl. Deutschbein, W. d. R. p. 6). Diese Erlebnisweise ist eine freie schöpferische Tätigkeit des Einzelbewußtseins und entspricht in ihrem Verhältnis zur Natur und in ihrer Schaffensweise der Imagination im Sinne der Romantik, die ihre Inspiration aus der Schönheit der Natur empfängt. „Threefold Vision" ist demnach in erster Linie reproduktive Imagination; diese aber in der Natur verwurzelte Imagination schätzt Blake, wie wir sahen, nicht hoch ein, obwohl auch der ursprünglich an der Natur zum Künstler geworden ist. (Vgl. Gedichte wie: „Laughing Song", „Spring", „The Echoing Green", „Night", „The Blossom"). Wordsworth wirft er vor, Atheist zu sein, und die Natur anzubeten.

Reproduktiver Künstler im Sinne einer vollkommenen Abhängigkeit von der Natur, heißt „Vala", dem „Eternal Female", den Reizen und Lockungen der gestalteten Natur bedingungslos verfallen sein. In seiner Schönheit und Zauberkraft der „fascination" ist das „Eternal Female" die „sweet pestilence", die den Menschen in

ihren Netzen fängt, ihn an der Erscheinung haften, und darüber die wirkliche Wesenheit vergessen läßt.

Die Vollendung menschlich-mystischer Schau sieht Blake in der Fourfold Vision, in der Erkenntnisgabe, die er auf eine totale innere Integration zurückführt, und die sich in einer Schau, die wir schlechthin als Vision bezeichnen, äußert. Speziell psychologischen Untersuchungen müßte es vorbehalten bleiben, zu untersuchen, ob sich die Integration, die Blake, in der Fourfold Vision sieht, deckt mit der totalen Integration des sogenannten vollintegrierten Types. Wenn man die Imagination der englischen Romantiker kennt, und dann die vollkommen aus dem organischen Wurzelboden natürlichen Seins losgelöste „Fourfold Vision" Blake's, seine durchaus romaneske „imagination" sieht, sowie sein überaus stark hemieidetisches Erleben und die oft zur Fantastik gesteigerte Fantasie in seinen prophetischen Büchern erlebt, ist man geneigt, eine synästhetische Komponente in seinem Wesen zu vermuten.

Er selbst aber, der die totale Integration der Imagination in seiner „Innocene"-Phase besessen hat, glaubt sie in der „Fourfold-Vision" der „Regeneration" wiedererlangt zu haben. Die Vision betrachtet er als ein Gnadengeschenk und eine Erlösung für sein „strebendes Bemühen". In einem Briefe an seinen Freund Butts (Nov. 22th, p. 1068) ruft er jubelnd aus:

„Now I a fourfold vision see,
And a fourfold vision is given to me;
'Tis fourfold in my supreme delight
And threefold in soft Beulah's night
And twofold Always. May God us keep
From Single Vision and Newton's sleep!"

Für diese „Fourfold Vision", seine Imagination, verschwindet völlig und ganz die objektiv-eigenständige Welt; alle Welt ist ihre Wahrnehmung und ist von ihr bestimmt; visionäres Erlebnis nimmt vollkommen den Platz des Außenwelterlebens an, und die Außenwelt ist umgekehrt eine Art der Vision:

„To the Eyes of the Man of Imagination, Nature is Imagination itself. As a man is, so he sees. As the Eye is formed, such are its Powers. You certainly mistake, when you say that the Visions of Fancy are not to be found in This World. To Me This World is all One continued Vision of Fancy or Imagination, and I feel Flattered when I am told so." [5]

Nach diesen Worten erst gewinnt man Klarheit und Einblick in seine oft widersprechende Auffassung von der Welt: Einmal ist sie, wie wir im Vorausgehenden gesehen haben, ein Werk Urizens, ein entwordenes, gefallenes Sein, dann wiederum ist sie Offenbarung und Epiphanie des Göttlichen: der Mensch, der von Urizen beherrscht ist, sieht sie als Unwert, weil er keine Imagination besitzt. Der Künstler dagegen, dem der

5) Letter to Revd. Dr. Trusler. (Aug. 23rd, 1799.) p. 1039.

Blick ursprünglichen Erkennens erhalten geblieben, erschaut Welt und Natur als das, was sie in ihrem Ursprung und in Wahrheit ist, Sein wesendes Dasein.

Dieser einfache Gedanke stellt gewissermaßen den Zusammenhalt in Blake's Lehre dar, er ist die „Outline", die das Chaos seiner Visionen, Mythen, Bilder und Symbole bändigt und umschließt.

Mit diesen Ausführungen mag eine knappe Umreißung der weltanschaulichen Unterbauung und philosophischen Begründung von Blake's Kunst gegeben sein, was die eigentliche Aufgabe dieser Arbeit war. In dem Folgenden, werde ich noch kurz auf die äußere Form dieser auf breitester Grundlage errichteten Kunst hinweisen.

Nach dem bisher Gesagten über den visionären Charakter der Modelle und Vorlagen in Blake's Kunst ist es klar, daß äußerer Einfluß hier kaum eine Rolle spielen kann. Vielleicht kann man in der Form der Dichtung Anklänge an Milton und die „Ossian-Dichtung" fühlen. An der Größe gotischer Formen schulte sich das Künstlerauge Blake's bereits in frühester Jugend. Albrecht Dürer vermochte dieses Auge nach langer, etwa neunjähriger Betäubung wieder zu erwecken. Michelangelo und Raffael entzündeten immer wieder aufs Neue die Bewunderung des Malergenius Blake's. Allgemein aber darf gesagt werden, daß der Universalmensch Blake seinen Weg ohne äußere Wegweiser gefunden hat und stets nur seinem inneren Lichte durch die Dunkelheit seiner Welt gefolgt ist.

Das Image seiner gesamten literarischen Kunst finden wir im „Tyger", jenem bekanntesten Gedichte Blake's aus den „Songs of Experience", das sich in der Literaturkritik bisher den mannigfaltigsten Deutungen beugen mußte.

An dieser Stelle soll es nur in Bezug auf seine äußere Form und als Beispiel Blakescher Formkunst kurz Erwähnung finden.

Trotz einer großen Unruhe und Disharmonie, wie sie in den Fragen im „Tyger" zum Ausdruck kommt und in der Verbindung eigenartig romanesker Bilder und Gedanken, hat es hier Blake im Kleinen, genau so wie es sein Gestaltungsprinzip im allgemeinen geblieben ist, verstanden, eine äußere Geschlossenheit formaler und ideeller Natur und ein inneres Gleichgewicht zu wahren. So, wie das Bild einer „fearful symmetry" an sich bereits einen inneren Widerspruch enthält, so spannt sich über die innere Disharmonie des Inhaltes und der ungelösten Fragen einem Bogen gleich, eine feste Linie, die das Ganze zusammenhält: die Eingangsstrophe bildet zugleich in einer ganz geringen Abwandlung die Schlußstrophe. Titanenhafte, zerrissene, romanesk anmutende Größe des Gedankens wird bezwungen in symmetrisch geschlossener Form. Eine „incantation" führt den von Ehrfurcht und Schauder erfaßten Menschen vor das Problem der Dämonie in der Schöpfung; eine zweite „incantation" steht statt einer Antwort auf die Fragen, deren Problematik in jeder Epoche der „Experience", als er das Gedicht

schrieb (1794), noch nicht lösen konnte. Dieser gleiche Bogen aber, der sich hier über den „Tyger" spannt, diese feste Linie, die der sprengenden Gewalt inhaltsschwerer Disharmonien trotzt, kehrt wieder in der berühmten Blakeschen Stileigentümlichkeit der „Outlines" — und er umschließt fernerhin Blake's gesamte geistige und künstlerische Entwicklung: Von der „Innocence" geht er aus, überbrückt den chaotischen Zwischenzustand der „Experience" und mündet ein in den Schlußpol der mit dem Eingangspol verwandten „Regeneration": im Hohelied seines Künstlertums „Jerusalem".

So wie im „Tyger" das Gleichgewicht gehalten wird durch den Gleichklang und Gleichschritt in den Doppelformen wie:

hand or eye — shoulder — heart — furnace — anvil,
hand or feet — hammer — chain.

so treten auch in seinem Leben inmitten eines dämonischen Widerstreites heterogenster Kräfte, Inseln gleich im sturmgepeitschten Ozean, Lichtblitze innerer Harmonie, eine „marriage of Heaven and Hell" auf. Eine formale Harmonie dagegen, wie wir sie in den künstlerischen Feinheiten des verdichtenden Ueberganges lieben, sowie die Harmonie des sog. Malerischen fehlen ebenso in seiner Kunstform, wie sie in seinem Leben nicht vorhanden sind. Abtönung und Abstufung, Licht- und Schattenwirkung fehlt in seiner Dichtung noch weit mehr als in der Malerei. Das, was wir allgemein als Harmonie werten, nennt er das Lächeln eines Narren. Diese Tatsache führt H. White in ihrem Blake-Buche zu einer sehr scharfen negativen Kritik an Blake's Kunstform. Sie spricht ihm die schöpferische Imagination vollkommen ab. Aber dieser „Mangel" ist nicht auf ein technisches Versagen des Dichters zurückzuführen, sondern hängt mit der Stärke seines überweltlichen Erlebens zusammen: er hatte nicht Zeit, seine Visionen zu ordnen und zu verarbeiten, ihre Niederschrift erfolgte ohne Sichtung auf das blitzartige, intuitive Erfassen der fertigen Bilder. Nicht das allmähliche Wachsen eines Bildes ist ihm bekannt, sondern Formen und Gestalten sind da, noch ehe er sie begreift. Damit im Zusammenhange steht auch die Freiheit im Rhythmus seiner prophetischen Bücher. Der Blankvers ist ihm nach eigenen Angaben zu monoton, zu sehr durchgearbeitet. Er selbst bevorzugt darum Varianten in Ton und Silbenzahl; in Jerusalem geht die Gesetzlosigkeit seines Rhythmus sogar so weit, daß weniger wichtige Teile in Prosa geschrieben sind. Alle diese Momente, einzeln und im Zusammenhang betrachtet, stellen Blake in die Reihen der romanesken Künstler.

Abgesehen von seinen rein romantischen Gedichten der „Songs of Innocence", gehorchen seine Dichtungen den Gesetzen eines romanesken Geistes, die keine Gesetze im eigentlichen Sinne sind — sondern Gesetz- und Regellosigkeit. Und dennoch — fassen wir

das Gesamtwerk ins Auge; so können wir Blake — dem oft mit festen Formen, fertigen Bildern und „Outlines" bauenden Künstler und Seher eine gewisse Verwandtschaft mit dem Manierismus des 16. Jahrhunderts nicht absprechen. Das gilt insbesondere für seine Malereien.

Auch hier entspringen seine Werke einem durchaus transzendentalen Realismus: alle Bilder, wie sie heute vor uns liegen, sind genaue Abbilder seiner Visionen. Diese Visionen aber sind geprägt im Lichte der wenigen ihm zugänglichen Kunstwerke: Seine Dimensionen sind überwiegend bestimmt von der Gotik, das Lineare in seinen Bildwerken ist Erbgut Dürers, Raffaels, Michelangelos; genau gesprochen bewegt er sich oft unbewußt in den Bahnen eines gotisierenden Manierismus. Denn er hat ebenso viel gemein mit dem neogotischen Sandro Botticelli als auch mit El Greco, dem spanischen Manieristen des 16. Jahrhunderts.

Vergleichen wir sein „Fluß des Lebens" oder seine „Schau der Jakobsleiter", die „Auffindung Moses", „Ruth's Abschied von Naomi" oder „die Himmelfahrt", nicht zu vergessen, die „Schau des Jüngsten Gerichtes" und „Mariä Himmelfahrt" u. a. (enthalten in der Blake Cent. Exhib.) etwa mit Botticellis „Primavera", so stellen wir die gleiche Ueberschlankheit der Gestalten, das leicht Schwebende in ihrer Bewegung, das gleiche Flattern hauchdünner Gewänder fest, die nicht etwa bedecken, sondern reizvoll verhüllen. Aber auch schon Botticelli hat mit Blake gemein das Ringen um die Gestalt und Form im Raume, das stets zum Manierismus hinführt und auch in den Spätwerken Michelangelos sichtbar wird, wo man wie im Manierismus allgemein leicht den Eindruck des Gewollten, des Gestellten erhält, des vorzeitigen Vorhandenseins der Formen und Linien gegenüber dem Inhalt.

Damit im Zusammenhange steht auch Blake's Gewohnheit und bewußte Technik, zunächst die äußere Form, die „outline", zu zeichnen und dann erst die Farben einzusetzen. Denn die „Outline" ist für ihn das wichtigste an einem Kunstwerk, weil sie Gleichgewicht und Zusammenhalt widerstrebendster Elemente verbürgen muß. Die goldene Regel seiner Kunst, sowohl der literarischen als auch der Malerei, ist darum die:

> „that the more distinct, sharp, and wirey the bounding line, the more perfect the work of art . . . . Great inventors in all ages knew this: Protogenes and Apelles knew each other by this line. Raphael and Michael Angelo, and Albert Dürer are known by this and this alone. The want of this determinate and bounding form evidences the want of idea in the artist's mind."[6]

Dieses Vorherrschen des Linearen vermißte Blake bei den Niederländern sowie bei Corregio und Titian und sprach ihnen darum die Teilhaftigkeit an dem künstlerischen Genius und den Besitz der Imagination ab. Wo er Linie und feste Form forderte, sah er bei

6) D. C. p. 805 f.

ihnen fast impressionistische „Blots and Blurs"; und er bezeichnete diese „colourists" und „chiaroscurists" als „those demons". Dagegen wies er immer wieder auf die Florentiner hin. Mit ihnen wußte er sich eins in der Anschauung, daß jeder gemalte nackte Körper Ausdruck und Verkörperung einer immanenten Idee ist. Und das ist der Leitgedanke seiner Kunst, die genaues Abbild seiner Visionen, d. h. seiner bildgewordenen Ideen ist.

Jedoch bedenkt man, daß seine „outlines" sowohl in seiner Weltanschauung als auch in seiner Wort- und Bildkunst über den Horizont und die feste Linie dessen Hinausgehen, war wir allgemein darunter verstehen, so bleibt als beherrschender Eindruck seines Gesamtwerkes doch immer wieder der des Romanesken.

Schluss. Blake's künstlerische Entwicklung im Spiegel seiner Kunst.

Blake ist mit seinen Prophetischen Büchern bis heute nicht an die breite Oeffentlichkeit gedrungen. Seine Lyrik fand Anklang bei seinen Zeitgenossen, seine Bilder wurden zum Teil zu seiner Lebzeit schon geschätzt; jedoch der größte Teil seines Lebenswerkes, die epenartigen „Prophetic Books"? Nur wenigen ist es bisher vergönnt gewesen, ihren tiefsten Sinn zu ergründen. Während die ersten Kritiker in dem Dichter und Künstler einen „madman" sahen, beginnt erst im 20. Jahrhundert die Forschung gerechter und milder zu urteilen.

In der Tat ist es für den, der zum ersten Mal unvoreingenommen und unvorbereitet zu Blake's Büchern greift, nicht leicht, sich durch das Gewirr von Symbolen und Images, durch die Täler und Einöden seiner oft fantastischen Szenerie hindurchzufinden, oder den labyrinthischen Gedankengängen seiner visionären Philosophie zu folgen. Denn zuweilen führt sein Weg zu keinem Ziele sondern mündet aus in einer Sackgasse, aus der es keinen Ausweg gibt; nur Umkehr.

Denn sein Werk ist ein Ringen mit sich selbst, ein Ringen um Fassung und Gestaltung, ein dämonischer Kampf um die Erkenntnis letzter und allgemeingültiger Wahrheit. Wie aber alles Erkennen auf Erfahrung beruht, gelebt werden muß, so ist auch sein Leben und sein Schaffen letzten Endes ein Gestalten und Fassen zu lebendigem Wissen: er selbst wächst mit und an seinem Werke, und sein Wort „urständet" (Boehme) in seinem Werden und Wachsen.

Aus den „Songs of Innocence" spricht die Stimme des Kindes, des Ungeprüften. In den „Songs of Experience" treten die ersten Zweifel und Probleme des Lebens an den Heranwachsenden heran, sieht der Künstler die ersten Konflikte mit der Welt in sich aufsteigen. In der Folgezeit weichen sie nicht mehr von ihm, sondern immer wieder in neuer Gestalt ziehen sie heran, bis endlich, nach einer langen Nacht, nach einem schier endlosen Ringen der Morgen der Regeneration, der Wiedergeburt, heraufsteigt.

Die gleiche Dreiteilung, die sich durch Blake's Werke hindurchzieht und auch in seinem Leben zum Ausdruck gekommen ist, kennt auch die moderne Kunstgeschichte. So sagt Pinder in sei-

nem Buche „Das Problem der Generation in der Kunstgeschichte Europas“: (p. 7. f.):

> „Denn gewisse Lebensalter scheinen ein für alle Male gewissen Formen zuzuneigen: das Greisenalter zum Beispiel (Michelangelo, Rembrandt, auch Beethoven, obgleich er ja kein richtiger Greis geworden) zu einer Schonungslosigkeit und letzten Ehrlichkeit, die an die erste, die jugendliche wieder erinnert, aber die Erfahrungen eines ganzen Lebens voraussetzt.“

So sieht auch Blake in der Regeneration eine Rückkehr zu jener ursprünglichen Erkenntnisgabe der Jugend, ein Wiederaufleben jugendlicher Künstlerkraft, allerdings unter dem Blick der Erfahrung und dem Wissen um die dazwischenliegende Nacht.

Die „Songs of Innocence“ sowie das „Book of Thel“ sind Werke der ersten Phase. Mit „Tiriel“ und den „Daughters of Albion“ beginnt seine „Experience“. Die extremsten Stimmungen, Hoffnung, Zweifel, Verzweiflung streiten hier miteinander und bringen eine unfruchtbare Zeitspanne von etwa neun Jahren mit herauf, bis dann Blake's Weg in „Milton“ (1803) sich wieder aufwärts wendet und in „Jerusalem“ seine Wiedergeburt bringt, so daß nunmehr in diesem Werke Blake in der Wahrheit stehend die Erkenntnis von der Regeneration, die als Inbild in der Generation weset, kündet.

Den Tiefpunkt seines Lebens finden wir in dramatischster Form in den beiden Werken „The Daughters of Albion“ und „The First Book of Urizen“ dargestellt (im „Song of Los dagegen steht der allgemeine Fall der gesamten Menschheit im Vordergrund). Unter der Bemühung Blake's, seinem Denken eine feste Bahn zu geben, ist auch ihm, wie es in jedem Künstlerleben einmal geschieht, die ursprüngliche Intuition verloren gegangen. Das seelige Wissen und die glückliche Harmonie des jugendlichen Menschen sieht er dahinschwinden. Es kommen die „unimaginative years“, die Zeitspanne der „Experience“, die bei jedem Künstler, ja selbst in jedem Menschenschicksal einmal eintritt; in diesen Jahren ist Blake nicht mehr fähig, die metaphysische Einheit des Universums zu erleben. Und immer wieder innerhalb dieses Zeitraumes gibt es Zeitspannen, wo seine Schöpferkraft nachläßt; ja, als er in Lambeth weilte und von seinem Verleger Haylay zu systematischer, vorgezeichneter Arbeit verurteilt worden war, da fühlte auch er sich in den Netzen Urizens. Neun Jahre lang, oder noch länger (er selbst spricht von zwanzig Jahren, was als Uebertreibung gewertet werden muß) empfindet er, der im „Book of Urizen“ mit Los, seinem eigenen „Poetic Genius“ identifiziert werden muß, seine Unfähigkeit und fühlt, wie die „Ewigen“, seine schöpferischen, imaginativen Kräfte, von seinem eigenen „mind“, dem „Unprolific Urizen“ gefesselt sind.

Die wesentlichen Strophen des fünften Buches werde ich hier

ihrer Ausdrucksfülle und allgemein verständlichen Symbolik wegen, wiedergeben:

„In terrors Los shrunk from his task:
His great hammer fell from his hand.
His fires beheld, and sickening
Hid their strong limbs in smoke;
For with noises, ruinous, loud,
With hurtlings and clashings and groans,
The Immortal endur'd his chains, (Urizen)
Tho' bound in a deadly sleep.

All the myriads of Eternity,
All the wisdom and joy of life
Roll like a sea around him,
Except what his little orbs
Of sight by degrees unfold.

And now his eternal life
Like a dream was obliterated.

Shudd'ring the Eternal Prophet smote (Los-Blake)
With a stroke from his north to south region.
The bellows and hammer are silent now;
A nerveless silence his prophetic voice
Siez'd; a cold solitude and dark void
The Eternal Prophet and Urizen clos'd. (Uriz. V. P. 251 ff.)

Schau „sub specie aeternitatis" hat Blake hier verloren; das dualistische Dasein nur, die Natur als solche nur, nimmt der Blick seines Auges auf. Sein künstlerisches Schaffen erlahmt: denn Urizen, obwohl gefesselt, der rationale Intellekt, obwohl einem System unterworfen, sträubt sich gegen diese Fesseln. Tausend ewige Kräfte, Intuition, Imagination, Inspiration, Gestaltungsmacht und ewige Wahrheit, und mit ihnen alle Freude, die Mutter des Lebens, umwogen Blake's Geist; jedoch er kann sie nicht erfassen, noch gestalten, denn nur sinnlicher Wahrnehmung ist er fähig. Er findet sich in dem unglücklichen Zustande der „Single", bestenfalls der „Twofold Vision" und damit ist ihm die Wahrheit verschlossen.

Spirit und Mind, Nord und Süd, zwei eigenmächtige Kräfte erschüttern das Sein; Dualismus ist eingekehrt; ein schöpferischer Akt ist nicht mehr möglich, solange Los-Blake sich selbst vor der inneren Integration fürchtet:

„Then he looked back with anxious desire,
But the space, undivided by existence,
Struck horror into his soul." (Uriz. V. 5. p. 251)

Blake ist hier auf die Ebene herabgesunken, auf der seine Zeitgenossen schon lange weilten, in den Zustand, den er im neunten Buche des gleichen Werkes schildert: die ursprünglichen Kräfte und Möglichkeiten im Menschen sind zusammengeschrumpft in die Proportionen des „vegetative Man", in „reptile forms" und sind beschränkt auf eine „seven foot-stature". Seine Aufgeschlos-

senheit dem All des Universums gegenüber ist verloren gegangen; die Ewigkeit sieht Los-Blake fortan in diesen „reptile forms", den „sections of time". Aus dem Sehertum, dem ständigen „Gespräche mit den Ewigen", ist Blake gesunken in die empirische Daseinsform. Keine Moral und keine Gesetze, nicht die „nets of religion", führen ihn in sein Ursein zurück. Nur eine Hoffnung bleibt: nicht alle Söhne Urizens haben sich fangen lassen in dem „dark net of infection". Noch schlummern schwache Kräfte in Blake, die echt sind im Sinne von e-haft, wenn auch noch nicht stark genug, die in jahrhundertelanger Tradition gestärkten falschen Söhne Urizens zu überwinden.

Und doch werden diese wenigen Kräfte stark in Blake: er erlebt die Wiedergeburt.

In „Milton", seinem persönlichsten Werke wächst er über sich hinaus unter Durchbrechung der Banden Urizens. Sein dichterischer Genius Los führt ihn zur Imagination und zu visionärer Schaffenskraft zurück:

„And Los behind me stood, a terrible flaming Sun, just close
Behind my back. I turned round in terrors, and behold!
Los stood in that fierce glowing fire . . . . .
And I became One Man with him arising in my strength."
(Milton, 24. p. 503)

Los, der Geist der Poesie, tritt dann in Blake ein; der Künstler erkennt wieder den wahren Seinszusammenhang, sein dichterisches Schaffen beginnt in neuer Kraft.

„For when Los joined with me he took me with his fi'ry whirlwind:
My vegetated portion was hurried from Lambeth's shades,
He set me down in Felpham's Vale and prepar'd a beautiful
Cottage for me, that in three years I might write all these Visions
To display Nature's cruel holiness, the deceits of Natural Religion."
(Milton, 40. p. 537)

Er tritt wieder in direkten Verkehr mit einer anderen, unsichtbaren Welt, sein Weg führt aufwärts zur höchsten mystischen Stufe, der letzten Unio; das Besondere verschmilzt mit dem Allgemeinen:

„One Man, Jesus the Saviour, wonderful!" (Milton, 49. p. 548)

So hat Blake in seinem Einzelleben den Inhalt seiner prophetischen Bücher selbst vorgelebt. Aus dem unbefangenen naiven Dichtertum heraus, ging er in einen „State" ein, der in seiner Kosmogonie dem irdischen Dasein entspricht, in den Zustand einer dämonischen, schicksalsmäßigen Gespaltenheit, und er stieg von da aus empor in jenes höchste Sein der „Wiedergeburt".

Sich selbst betrachtete er als den Gottgesandten, der so, wie Christus es einst getan und vor ihm die Propheten, der Menschheit Kunde geben sollte von dem ewigen Reiche und kostbarsten Schatze, den der Mensch unbewußt in sich trägt, der Imagination. Er glaubte teilzuhaben an jenem unter allem Leben dahinfließenden Strome, aus dem die Söhne Edens schöpften, und immer noch

schöpfen, die berufen sind, die Worte des Allgeistes der Welt zu überbringen, die heilige Schrift neu zu deuten. In dieser Ueberzeugung von seinem Erwählt-Sein wurde er noch bestärkt durch eine Vision Swedenborgs, in der dieser das Weltgericht, das in der Wiederkunft eines großen Propheten bestehe, auf das Jahr 1757 voraussagte. Dies aber ist bekanntlich das Geburtsjahr Blake's. Außerdem sprachen die Zeitzeichen für eine Welterneuerung: Sein Jahrhundert war ein Chaos in politischer wie in religiöser Hinsicht: Kriege und soziale Wirren zerrissen England, dem Materialismus waren Tür und Tor geöffnet, jeder kulturelle Fortschritt war gehemmt — und die Kunst fand keinen Raum: die Zeit war erfüllet — und die Wende brach bereits herein. In der Befreiung der amerikanischen Staaten in der französischen Revolution sah er die Erhebung der Lebenskraft, den Aufbruch Orcs, den Anbruch eines neuen Morgens, den Swedenborg geweissagt hatte nach der Nacht der stoffgebundenen Weltanschauung und moralbedingten Religion und Kunst.

Der Wahrheit seiner Sendung gewiß, ging Blake unbeirrt seinen Weg, alleine, abseits von dem Strome der Welt; wie sein großer geistiger Lehrer Jakob Boehme und wie viele Großen der Geschichte stieß er überall auf Widerstand und Verständnislosigkeit. Und wie Boehme ist er diesen Weg gegangen, ohne sich zu Beginn recht über Sinn und Zweck seines Schaffens klar zu sein, fraglos, aus dunklen Ursprüngen sich auslebend und kritiklos den Auftrag seines heiligen Daimonions hinnehmend. Die Wahrheit kündete er, weil sein Genius ihn dazu berief (vgl. „Introduction" S. I). Und da er dabei Bestehendes zerschmettern, konventionelle Moral, entartete Kunst, falsche Wissenschaft und traditionsgebundene Religiosität bekämpfen mußte, so blieb er allzeit einsam und lebte das Schicksal Nietzsches.

Vorüberziehende Ermattung ließ ihn zuweilen verzagen; die Tragik dieses Geschickes eines Einsamen liegt voll und ganz in folgenden Worten aus einem Briefe an den Freund:

„Oh, why was I born with a different face?
Why was I not born like the rest of my race?
When I look, each one starts! when I speak, I offend;
Then I am silent and passive and lose every friend."
(Letter to Butts. Aug. 16., 1803. p. 1081)

Doch immer wieder richtete er sich an seiner Aufgabe empor; es ist, als ob jene Worte, die er in bezug auf seinen Aufenthaltsort Felpham sagte, im Gedanken an seine Verpflichtung und Aufgabe gesprochen wären:

„I hear a voice you cannot hear, that says I must not stay,
I see a hand you cannot see, that beckons me away!"
(Jan. 10th. 1802. Letters, p. 1062)

Lebenslauf.

Am 29. Dezember 1912 wurde ich als Tochter des Maschinensteigers Christian Rixecker und seiner Ehefrau Luise geb. Hauck in Clarenthal bei Saarbrücken geboren. Ich bin evangelischer Konfession und besitze die deutsche Staatsangehörigkeit.

Nach drei vorbereitenden Jahren an der Volksschule zu Clarenthal trat ich Ostern 1922 in die damalige achte Klasse des Auguste-Viktoria Lyzeums zu Saarbrücken ein.

Ostern 1933 legte ich an der realgymnasialen Studienanstalt der gleichen Schule die Reifeprüfung ab und begann anschließend das Studium der Philologie. Während des S.S. 1933 und des W.S. 1933/34 studierte ich an der Universität Heidelberg Englisch, Französisch, Kunstgeschichte Philosophie und Religionsgeschichte. Die gleichen Fächer, außer Kunstgeschichte, belegte ich im S.S. 1934 in Kiel und im W.S. 1934/35 in Berlin.

Von Ostern 1935 bis Herbst 1938 studierte ich an der Universität Marburg — und zwar vorwiegend Englisch, Französisch und Philosophie.

Zwischendurch hatte ich Gelegenheit während eines vier monatlichen Aufenthaltes in Paris meine französischen Sprachkenntnisse zu fördern. Außerdem gab mir die Teilnahme an dem im Januar 1938 von der Reichsjugendführung veranstalteten deutsch-englischen Gemeinschaftslager in Berchtesgaden die Möglichkeit, längere Zeit mit englischen Kameraden und Kameradinnen zusammen zu sein.

Meine akademischen Lehrer waren u. a.

in Heidelberg: Köhler, Hupfeld, Griesebach, Rickert, Hatzfeld.;
in Kiel: Caspari, Weinhandl, Wildhagen;
in Berlin: Lietzmann, Spranger, Baeumler, Kläber, Schirmer, Wilde, Wechssler;
in Marburg: v. Soden, Bultmann, Wünsch, Heiler, Mahnke, Jaensch, Hamann, Deutschbein, Jensen, Schmidt, Héraucourt, Krauß und Schürr.

Ihnen allen bin ich zu aufrichtigem Dank verpflichtet; insbesondere für Anregung und Förderung bei der Abfassung vorliegender Arbeit den Herren Professoren Deutschbein und Jaensch.